

دراسة في تطور الكتاب الكوفية

على أيدي محمد بن عبد الوكيل

مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع الشرق من العالم الإسلامي

دكتور إبراهيم جعنة

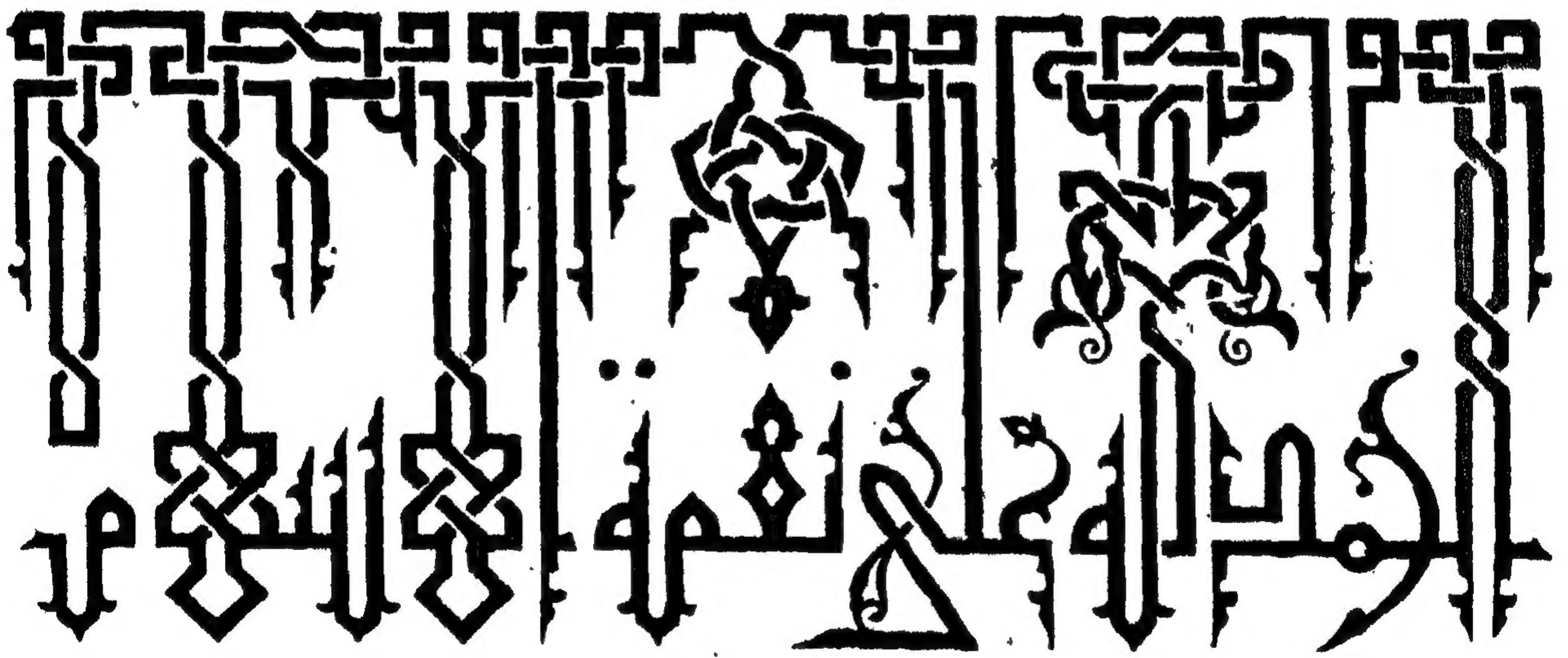


مكتبة دار الفكر

دار الفكر العربي

دراسة
في تطور الكنائس الكوفية
على أعمار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة
مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات في بقاع أخرى من العالم الإسلامي

دكتور إبراهيم جمعة



مطبعة الطبع والنشر
دار الفكر العربي

بسم الله الرحمن الرحيم

تعريف بالبحث

هذه دراسة في تطور الكتابات الكوفية على الأحجار في مصر في القرون الخمسة الأولى للهجرة ، حفزت إليها الرغبة في تيسير قراءة النصوص التي يصادفها دارس الآثار الإسلامية على المباني والتحف ، مادتها الأساسية طائفة من الكتابات التي ترى على الأحجار القبرية المكتشفة في مصر ، اختيرت — دون غيرها — لتكون المادة الأساسية للدراسة ، لبساطتها ووضوحها وخلوها من المحسنات الزخرفية التي تتوارى فيها العناصر الكتابية خلف الزخارف النباتية ، أو تضيع فيها تلك العناصر وسط تعقيدات هندسية تصرف النظر عن العنصر الكتابي المقصود بالدراسة .

كانت هذه الدراسة موضوعاً لرسالة علمية قدمت لجامعة القاهرة للحصول على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٣ ، وكانت تلك أول درجة للدكتوراه يمنحها قسم الآثار الإسلامية بكلية الآداب لطلابها .

ومن بين آلاف القوش التي عثر عليها اخترنا بضعة وثلاثين نقشاً ، أولها نقش أسوان المؤرخ ٣١ للهجرة ، وآخرها نقش فاطمي مؤرخ ٥٣٠ هجرية ، تتبعنا فيها هذه الظاهرة الكتابية ، ولسنا تطورها ، وقارناها بطائفة أخرى من الكتابات الكوفية المعاصرة التي ترى على المباني الدينية والمدنية ، وحللناها إلى أبجدياتها ووصفناها تركيباً وإفراداً ، وأثبتنا تلك الأبجديات في لوحات . .

وتلك تبي المحاولة الأولى من نوعها ، استمددنا وحياً من عميد الباحثين في هذه الظاهرة من ظواهر الخط العربي « سام فلوري » السويسري الذي عالجها علاجه الخاص ، وعنى في مجالها بجانب منها هو جانب « الأشرطة الكتابية الزخرفية » في « آمد » شمالي العراق .

وكان قد نحا نحو « فلوري » من بعده تلاميذ لم يقدر لهم أن يخوضوا في هذا الميدان بالقدر الذي يشفي الغلة ، منهم ليفي — بروفسور الفرسى الذى حلل بعض القوش الكوفية الأندلسية في كتابه *Inscriptions Arabes* d'Espagne ، وحسن الحوارى المصرى الذى كان أميناً مساعداً للتحف الإسلامى بالقاهرة وكتب في هذا الموضوع مقالين نشرهما في عدد أبريل ١٩٣٠ وعدد أبريل ١٩٣٢ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية *J.R.A.S.* (١) ، ومارسيه الفرنسى الذى تناول بعض الكتابات الكوفية في فمال أفريقيا في كتابه *Manuel d'Art Musulman* .

(١) انظر ثبت الاختلالات و ثبت المراجع في موضعها من هذا الكتاب .

وإني لأرجو أن أكون بهذه الدراسة قد أرسيت بعض قواعد الفن الكتابي العربي ، وجعلت من الكتابات الكوفية فناً إسلامياً قائماً بذاته جديراً باحتلال مكانه بين بقية الفنون الإسلامية ، وهو فن لا يستغنى عنه حذاق الفنون الإسلامية الأخرى ، وبدون درايتهم به وتمرسهم فيه لا يكمل علمهم فيما اختصوا فيه من فنون .

ولقد بقي هذا البحث غير منشور حتى قدر له أن يطبع وينشر في دار الفكر العربي بالقاهرة .

١٠٠ ج

في مصادر البحث

رجعنا في بحثنا هذا إلى جملة مصادر :

١ - مصادر مادية : وهي الأحجار أو البلاطات ذات النقوش التي تواضع الناس على تسميتها « شواهد القبور » ، ولأفاريز من الحجر أو الجص أو الخشب ذات النقوش ، وأوراق متناثرة من مصاحف قديمة ، وأوراق بردية ، وصور فوتوغرافية لنقوش تذكارية أغنت عن الاطلاع على النقوش ذاتها .

٢ - مصادر أدبية : ويقصد بها الكتب العربية التي تناولت موضوع الكتابة والخط ، كمصباح الأعشى للقله منددي ، وأدب الكتاب للصولي ، والفهرست لابن النديم ، والقدمة لابن خلدون ، وكتاب الكتاب لابن درستويه ، والمقدد الفريد لابن عبد ربه ، وكتاب الصاحب لابن فارس ، وفتوح البلدان للبلاذري ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .

٣ - مصادر فنية : ويقصد بها القالات والعجالات التي كتبت في موضوع هذا الخط ونشرت في المجلات العلمية والموسوعات ، وهي دراسات فنية ذات قيمة كشف كاتبوها عن ظاهرة جديدة من ظواهر الفن الإسلامي هي الظاهرة الخطية أو الكتابية ومهدوا بها للأبحاث المستفيضة في هذا الموضوع .

المصادر المادية

مصادر هذا البحث المادية :

١ - بلاطات عليها نقوش كوفية اشتهرت باسم « شواهد القبور » عرفها شرق العالم الإسلامي وغربه على السواء ؛ وفي المتحف الإسلامي بالقاهرة ومخازنه آلاف منها عثر عليها في مصر ، ومعظمها يحمل تاريخاً ، ولذلك فهي ثروة كتابية عظيمة القيمة للباحث في تطور هذه الظاهرة الفنية .

٢ - نقوش كوفية ترى على الآثار القائمة أو هي منتزعة منها ، تحمل نصوصاً تأسيسية أو آيات قرآنية أو عبارات دعائية ، وغالباً ما تحمل اسم صاحب الأثر وتاريخ إقامته ، وهي شائعة ومعروفة في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وقد غلب عليها إسم « النقوش الرسمية » .

٣ - صور فوتوغرافية منقولة من كتب عالجت موضوع الكتابات وأغنت عن الرجوع إلى أصولها المادية^(١) ، تضمنها البحث للاستشهاد أو المقارنة .

(١) عن مارسيل ، وكرزويل ، وفان برشم ، وأبوت ، وليفى بروفسال وآخرين .

١ - النقوش الساهريّة :

وقد اخترنا من بين هذه النقوش ستاً وثلاثين نقشاً رأيناها كافية لإدراك التطور الذي أصاب الظاهرة الكتابية اليابسة في مصر في مدى القرون الخمسة الأولى للهجرة .

وهذه النقوش التي درست دراسة تحليلية هي النقوش التي نثبتها فيما يلي بتواريخها وأرقام تسجيلها بالمتحف الإسلامي :

نقش مؤرخ ٣١ هـ رقم ١٥٠٨/٢٠ - نقش مؤرخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ - نقش مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ -
نقش مؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ - نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣ - نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ رقم ٣٠٨٧ - نقش
مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٤٢٨٨ - نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٩٨٢٠ - نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ رقم ٣٩٠٤ - نقش مؤرخ
٢٤٦ هـ رقم ٢٩٥٣ - نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ رقم ٧١٣٨ - نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ رقم ٨٨٣٥ - نقش مؤرخ ٢٥١ هـ
رقم ٣٣٧٧ - نقش مؤرخ ٢٦٠ هـ رقم ٨٦١٦ - نقش رقم ٢٧٧ هـ رقم ٣٠١٥ - نقش مؤرخ ٢٩١ هـ (من
مجموعة يوسف أحمد) - نقش مؤرخ ٣٢٠ هـ رقم ١٢٢٨ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ (مجموعة يوسف أحمد) - نقش
مؤرخ ٣٤١ هـ رقم ١٢٣٢ - نقش مؤرخ ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ - نقش مؤرخ ٣٦٣ هـ رقم ٨٨٥١ - نقش مؤرخ
٣٨٢ هـ رقم ٩٢٠١ - نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ رقم ١٢٣٩ - نقش مؤرخ ٤١٤ هـ رقم ١٢٤٤ - نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ
رقم ٥٢ - نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ رقم ١٢٥٠ - نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ رقم ٦٧١٨ - نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم
٦٧١٦ - نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ رقم ٩٨١٠ .

تلك هي النقوش التي تناولناها بالدراسة التحليلية واستخلصنا منها الأبجديات التي تكون مجموعة اللوحات الملحقه بهذا البحث .

وهناك عشرات من النقوش ، بعضها من مصر ، والبعض الآخر من خارجها ، أعانتنا على إدراك التطور في هذه الظاهرة الكتابية ، وهي ترى خلال البحث مقرونة بأرقام تسجيلها في المتحف الإسلامي أو مقرونة باسم المرجع الذي أخذت عنه ، وبعضها مصور ، والبعض مشار إلى صورته في المجموعات أو الكتب التي تحتويه .

وكانت طريقتنا في الانتفاع بهذه النقوش أن ننقلها بطريقة « الاستامپاج » المعروفة ، وأن نحصل منها على صور نظيفة بالمداد الأسود ، وأن نستخلص من هذه الصور أبجدياتها .

٢ - النقوش الرسمية الساهريّة :

وهناك طائفة من النقوش الرسمية رأينا ألا نخلى البحث منها ، إما لأنها عظيمة القيمة في المقارنة ، وإما لانفرادها بأسلوب خاص يخالف أساليب الكتابات الشعبية الدارجة ، وأشهر هذه النقوش :

(١) نقوش الفسيفساء بقبة الصخرة بالقدس للورخة ٧٢ هـ ، اعتمدنا في دراستها على لوحات الأستاذ كرزويل في كتابه *Creswell, K. A. C., Early Muslim Architecture, I, Oxford, 1932, Pls. 5-20* وقد حملناها بقصد مقارنتها بالنقش المصري للورخ ٧١ هـ رقم ٩٢٩١ .

(ب) نقوش الحائطين الشرقي والشمالي بتربيع حفرة المقياس بالروضة (القاهرة) المؤرخة ٣٤٧ هـ من عصر المتوكل العباسي ، بقصد مقارنتها بنقوش الحائطين الغربي والجنوبي .

وكان اعتمادنا في دراسة هذه النقوش على ملاحظتها « في الطبيعة » وعلى صور مارسيل :

Marcel, *Description de l'Egypte, état moderne*, Vol. II, Paris 1823 — (Inscriptions Monnaies et Médailles), Pls. A and B, IV-V-VI-VII.

وصورقان برشم : Berchem (M.V.), *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum (Egypte)*, Paris 1894, Pls. XIV-XV.

وصور كرزويل : Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture II*, Oxford, 1940, Pls. 80-81.

(ج) نقش من مقام سيدى يحيى الشيبه بقرافة الإسم الشافعى مؤرخ ٢٦١ هـ نقلناه بطريقة « الاستامباچ » لمقارنته بالنقش التأسيسى للجامع الطولونى ونقوش المقياس .

(د) نقش اللوح التأسيسى بالمسجد الطولونى ٢٦٥ هـ لمقارنته بكتابات ابن طولون فى حفرة المقياس ، نقلناه عن : Berchem, Mat. C.I.A. (Egypte), Pl. XIII

(هـ) نقش على إزار خشبى دائر بأسفل السقف بالمسجد الطولونى مؤرخ ٢٦٥ هـ ، رسمنا بعضه باليد وسجلنا البعض الآخر بآلة التصوير ، واعتمدنا على الصور الفوتوغرافية فى استخلاص أبجديته ، وقارنا ما وصلنا إليه من النتائج بأبجدية مارسيل . Marcel, *Description*, V. XVIII.

(و) نقوش الجامع الأزهر ٣٦١ هـ ، درسناها من الطبيعة وسجلنا جزءاً من نقوش « المجاز » بآلة التصوير .

(ز) نقوش المقصورة بالجامع الحاكمى ، وقد نقلنا صورها عن فلورى :

Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashur Moschee*, Basel 1912, Pl. IX.

(ح) نقش اللوح التأسيسى لعمارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ لمقارنته بالكتابات الدارجة ، نقلناه عن :

Berchem, Mat. C.I.A., Egypte (Pl. XVIII) and Creswell, E.M.A. II, Pl. 93.

(ط) نقوش على الحائط الشمالى من سور القاهرة الذى أنشأه بدر الجمالى فى خلافة المستنصر ، مؤرخة ٤٨٠ هـ ، وصفناها من الطبيعة واستعرنا صورتها عن حسن عبد الوهاب .

(ى) نقش على واجهة الجامع الأقمر مؤرخ ٥١٩ هـ وصفناه من الطبيعة ، وسجلنا له صورة بآلة التصوير .

(ك) جزء من نقوش العقود برواق القبلة بمسجد الصالح طلائع بن رزق المؤرخة ٥٥٥ هـ ، وصفناه من الطبيعة والتقطنا له صوراً بآلة التصوير .

٣ — صور شمسية أغنت عن أصولها المادية Reproductions ، نقلناها عن :

(1) Alhott, N., *Rise of the North Arabic Script with Description of Kur'an, Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago, 1939).*

وقد انتفعنا بها فى استخلاص أبجدية للخط المائل من اللوحة VI ، وخط المشق من اللوحة VI 2.

A

(2) Berchem, M.V., *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (M.M.A.F., Le Caire, Tome XIX, 1ère partie Egypte) Paris, 1894, Pls. XIII-XIV-XVII.

——— *Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum* (Jérusalem) II-III, (M.I. F.A.O., XLIII-XLV), Le Caire 1922, 1927, Pls. 21 (Jér. I) et XI (Jér. III).

(3) Creswell, K.A.C., *Early Muslim Architecture* I, Oxford 1932, Pls. 5-20.
Early Muslim Arch. II, Oxford 1940, Pls. 80-81.

(4) Flury, S., *Islamische Schrifthänder*, (Amida-Diarbekr — XI Jahrhundert), Basel 1920, Pls. I-IV-XIII.

——— *Die Ornamente der Hakim und Ashar Hoschee* Pl. II.

——— *Survey of Persian Art* II Oxford 1937, Chapter 46 B. Figs. 580/588/589/598/599/601/603/622.

(5) Grohmann A., *Corpus Papyrorum Rainere*, Series Arabica, Vindobonea 1923.

——— *Etude de Papyrologie* I (Aperçu de Papyrologie Arabe) Le Caire 1932, Pl. IX.

(6) Lévi-Provençal, E., *Inscriptions Arabes d'Espagne*, Paris 1931 (Planches), Pls. I-XV-XXIX.

(7) Marcel, *Description Etat Moderne*, Vol. II, Pls. A & B.

(8) Moritz, B., *Arabic Palaeography* (Publications of the Khedivial Library, Cairo, 1905).

— Sections I-III (Massahif).

— Section VI (Papyri).

(9) Musée Arabe (Publ. du Musée Arabe), *Stèles Funéraires* T. I-IX.

(10) Pope, (A.U.), *Survey of Persian Art*, Vol. II.

المصادر الأدبية العربية

المصادر الأدبية العربية التي تذكر الخط أو الكتابة كثيرة ، بعضها يحس للوضوح مساً طفيفاً وبعضها يستفيض فيه — على أن معظم المصادر العربية القديمة يجعل الكتابة « توقيفاً » بمعنى أنها من عند الله ، والقليل منها يرى في الكتابة غير هذا الرأي ، وقد رأينا أن نمشد على هذا القليل لوفرة مادته وكثرة غنائه فيما نحن بصدده من بحث ، وفما يلي ثبت بهذه المصادر :

- ١ — البلاذري (أحمد بن يحيى) : فتوح البلدان — الطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٣٣
(فصل أمر الخط ، طريقة النقط)
- ٢ — ابن جبير (أبو الحسين محمد بن أحمد) : رحلة ابن جبير — مطبعة السعادة بالقاهرة ١٩٠٨
(نسخة منقولة عن طبعة برييل بليدن)
- ٣ — الجهشياري (ابن عبدوس) : الوزراء والكتاب ، طبعة البابي الحلبي — القاهرة ١٩٣٨
- ٤ — ابن حجر العسقلاني (شهاب الدين أحمد) : الدرر الكامنة ج ٣ — طبعة حيدر آباد بالهند ١٣٥٠ هـ
- ٥ — ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن) : مقدمة ابن خلدون (طبعة بالزنكوغراف) — المطبعة التجارية ، القاهرة ١٩٣٤ :
(فصل الخط : السند الحيري خط التباينة في اليمن ، الخط البغدادي ، تبعية جودة الخط للعمران ، شهرة مصر بتعليم الخط) .
- ٦ — ابن خلكان (أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان ٣ أجزاء — القاهرة . طبعة الوطن ١٩٠٦ :
(ابن البواب — ابن مقلة — أبو الرداد)
- ٧ — ابن درستويه (أبو عبد الله بن جعفر بن محمد) : كتاب الكتاب — المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٧
- (١١) السيوطي (جلال الدين) : الاتقان في علوم القرآن ج ٣ — المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٣١٨ هـ :
(باب رسوم الخط وآداب كتابته)
- (١٢) الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى) : أدب الكتاب — المطبعة السلفية بالقاهرة ١٣٤١ هـ :
(الخط بوصف بالجودة ، خطوط المشق ، المقادير التي يكتب بها في القراطيس) .
- ٨ — ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، الجزء الثاني ، المطبعة الأزهرية — القاهرة ١٩٢٨ :
(نصائح لمن يريد تجويد الخط)

(١٥) عبد الفتاح الصميدى وحسين يوسف موسى : الإصحاح في قه اللغة — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٩ .

(١٣) المسكرى (ابن سعيد) : التصحيف والتعريف — مطبعة الظاهر ١٩٠٨ :

(وضع النحر خشية التصحيف ، وشيوع النقط)

٩ — ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس) : كتاب الصحاح — المطبعة السلفية ، القاهرة ١٩١٠ :

(باب القول عن الخط العربى ، ما يعط من الحروف وما لا يعط)

(١٤) القلقيشندى (أبو العباس أحمد) : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٨ ،

المقالة الأولى من ص ١ — ٢١٨ .

(أنواع الخط من محرر محقق ومطلق مرسل — الخط الكوفى وتفصيله فى إيجاز إلى تقرير وبسط — ألقاب الأقلام وهندسة الحروف وإجادة تحريرها — فى صفة الخط الجيد — فى معرفة اعتبار صحة الحروف وهيتها ونسبتها إلى الألف — كلام فى الاستعداد وتناسب الحروف ومقاديرها فى كل قلم — النسب الفاضلة فى الخطوط — قلم الطومار وقلم الثلث — كلام فى وجوه تجويد الكتابة وحسن التشكيل والوضع وحسن التدوير — لواحق الخط من نقط وشكل — علامات الشكل ومجال وضعها على طريقة المتقدمين وطريقة التأخرين) .

وأنه وإن كان المقصود بهذا كله هو الخطوط اللينة التى ليست موضوع هذه الدراسة ، إلا أنه بمذكراتنا لهذه القواعد والأصول استطعنا أن نستخلص منها ذخيرة أدبية أعانتنا على تقرير أدب لهذا الخط اليابس الذى نمالجه وقياسه بمعايير غيره من الخطوط ، وقد استطعنا باستخدام هذه المعايير أن نقرر أوجه الشبه وأوجه الخلاف بين الخط اليابس والخط اللين ، ونحونا أحياناً نحو القلقشندى فى مصطلحه ، رأيناه يلجأ إلى جسم الإنسان فيشبه به الحروف حين يذكر هامة الألف ، وقفا الباء ، وجبهة الجيم وصدورها ورأسها ، وقعدوة العين .. إلخ ، قمسنا على مصطلحه ، وابتكرنا للخط اليابس أدباً ومصطلحاً :

١٠ — ابن النديم (محمد بن إسحق) : كتاب الفهرست — مطبعة فوجل . لينزج ١٨٧٢ .

وهذا مصدر أدبى عظيم القيمة ، يذكر أنواع الخط اللين ، وبعض كتاب للمصاحف المشهورين ، وأنواع خطوط المصاحف ، ونجبة من المذهبيين والمجاذين ، وقد استطعنا أن نحقق بعض الأنواع التى ذكرها صاحب الفهرست تحقيقاً فنياً ، وأن نستخلص لهذا البعض أيجديات مما أمكن العثور عليه من وثائقه .

وعن هذا المرجع استعرنا تسمية الخط اللين بخط التحرير .

المصادر الفنية

١ — العربية :

- نامى (خليل يحيى) : أصل الخط العربى ، رسالة دكتوراه ، نسخة محفوظة بمكتبة جامعة القاهرة .
 ولانسون (إسرائيل) : تاريخ اللغات السامية ، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر — القاهرة ١٩٢٩ .

٢ — الأفرنجية :

وهذه المصادر قديمة :

(١) كتب ، وجوامع كتابات^(١)

Abbott, N., Rise of the North Arabic Script with Description of Qur'an Manuscripts in the Oriental Institute, University of Chicago Press, 1939.

(يعالج هذا المؤلف نشأة الخط العربى الشمالى ، ويؤيد نظرية اشتقاقه من الخط النبطى ، ويذكر أنواع الخطوط العربية القديمة ، ويناقش النظرية البالية التى تقول إن الخط العربى اللين مولد من الخط اليابس ، وينشر عدداً من اللوحات . وقد أعانتني مناقشته للآراء القديمة ولوحاته على استخلاص حقائق هامة انتفعت بها فى مقدمات هذا البحث) .

Bel, Inscriptions Arabes de Fez, Paris 1919.

Berchem, M.V., Matériaux pour un corpus inscriptionum arabicarum (Mem. de la Miss. Archéolog. Franç. au Caire, Tome XIX, 1ère partie; Egypte, Paris 1894).

Bourgoin, J., Précis de l'Art Arabe, Paris 1873.

Creswell, K.A.C., Early Muslim Architecture II, Oxford 1940.

——— The Baghdad Gate of Raqqa (Hazarbaf).

——— The Nileometer at Rodah Island.

Flury, S., Le Décor Epigraphique des Monuments Fatimides du Caire. Syria XVII (1936) Fasc. 4ème, pp. 365/376.

——— Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida-Diarbekr, XI siècle, Syria I. (1920), pp. 235/49, 313/28 & II (1921), pp. 54/62.

——— Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria (1930).

——— Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery (S.P.A.) II, Oxford 1939. (Chap. 46 B., p. 1769).

Grohmann, A., Arabic Papyri in the Egyptian Library, Cairo 1934.

أوراق البردي العربية (محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية بالقاهرة ١٩٣٠) .

Hawary, H. & Rashed, Stèles Funéraires I, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire. T. I, Imp. de l'Inst. Fr. d'Arch. Orient., Le Caire, 1932.

Huart, Ol., Les Calligraphes et les Minaturistes de l'Orient Musulman (Publié sous les auspices de la Société Asiatique), Paris 1908.

Jean-Davil Weill, Les bois à épigraphes jusqu'à l'Epoque Mameluke, (Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire), Le Caire 1931.

Lamm, C.J., Lectures at the Institute of Muslim Archaeology, Cairo 1936/8.

Lévi-Provençal, E., Inscriptions Arabes d'Espagne, Texte et Planches, (Leyde, Paris 1931).

وعن هذا المصدر أمكن إدراك الشيء الكثير عن صفة الخط اليابس وتطوره في جزء من غرب العالم الإسلامي — في الأندلس ، وقد أقدنا منه كثيراً في المقارنة والاستنباط .

Marçais, Manuel d'Art Musulman, I, II, Paris 1926.

أعان هذا المصدر على تفهم كثير من الحقائق عن تطور الخط الكوفي في المغرب ، وذلك بفضل ما عني به المؤلف من اعتبار الزخرفة الخطية عنصراً من عناصر الزخارف المعمارية ، وهو يتناول هذا الخط بالكلام من عصر الأغالبة حتى عصر الأشراف السعديين في مراکش (القرن العاشر الهجري) .

Mârcel, Description de l'Egypte, Etat Moderne. Vol. II (La série Inscriptions, Monnaies et Médailles), Paris 1823.

Mayer, L.A., A note on some Epigraphical Problems (S.P.A.), p. 1805.

Moritz, Article 'Arabia' : Arabic Writing, Encycl. of Islam, (Ed. Luzac London 1913), Vol. I, p. 381.

— Arabic Palaeography (Publications of the Khedivial Library, Cairo 1905).

وهذه المجموعة الفنية بنماذج من كتابات الصاحف وكتابات البردي كانت عظيمة القيمة في إعانة الباحثين ، متخلاص كثير من الحقائق الفنية الهامة في هذا البحث ، وقد أثبتنا ذلك في موضعه .

Rashed & Hawary, Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. I, (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orientale, 1932).

Rainer (Arch.) P.E.R.F. (Wien 1894) & P.E.R. (Windobonae 1923).

Viollet & Flury, Le décor de la Mosquée de Nayin, Syria XI, 1930, pp. 43/58.

Wiet, G., Stèles Funéraires, Cat. Gén. du Musée Arabe du Caire, T. II-IX (1936-41).

وبعضها مطبوع بالمطبعة الأميرية ببولاق والبعض الآخر بمطبعة دار الكتب المصرية بين عامي ١٩٣٦ ، ١٩٤١ .

Wiet, G., (Collab, Combe & Sauvaget), Répertoire chronologique d'Épigraphie Arabe (Imp. de l'Inst. Franç. d'Arch. Orient. du Caire), 1931.

(ب) مجلات علمية وموسوعات

Der Islam (Zeitschrift für Geschichte und Kulture des Islamischen Orients, Becker, Berlin, II Bd., VI Bd. and XV Bd.,).

Encyclopaedia of Islalm (Ed. Luzac, Lõndon, 1913).

Hespèris (Archives berbères et bulletin de l'Institut de hautes études marocaines), T. II, 1932.

Journal of the Royal Asiatic Society, April 1930 and April 1932.

Survey of Persian Art (A.U. Pope), Vol. II, Oxford 1937.

Syria, (Revue d'Art Orientale et d'Archéologie), Tõmes I (1920), II (1921), XVII (1936).

اختزالات

ABBREVIATIONS

Ar. Pal.	Arabic Palaeography (Moritz).
C.I.A.	Corpus Inscriptionum Arabicarum, (M.V. Berchem).
C.P.R.	Corpus Papyrorum Raineri III, Série Arabica (Grohmann).
Encycl. Isl.	Encyclopaedia of Islam.
G.Q.	Geschichte des Qorans (Nöldeke).
I.A.E.	Inscriptions Arabes d'Espagne (Lévi-Provençal).
Isl. Schr.	Islamische Schrifthänder Amida-Diarbekr (Flury).
J.R.A.S.	Journal of the Royal Asiatic Society.
Pr A. Ar.	Précis de l'Art Arabe (Bourgoin).
P.E.R.	Papyrus Erzherzog Rainer.
Rép.	Repertoire chronologique d'épigraphie arabe (Combe, Sauvaget & Wiet).
Reprod.	Reproductions (=photographs, taken after other authors).
R.N.A.S.	Rise of the North Arabic Script (N. Abbott).
St. Fun. (S.F.)	Stèles Funéraires, (Pub. du Musée Arabe).
S.P.A.	Survey of Persian Art (A.U. Pope).

ترجمة اصطلاحية

Survey of Persian Art.	موسوعة الفن الإيراني
Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.	السجل التاريخي للكتابات العربية
Corpus Inscriptionum Arabicarum.	جامع الكتابات العربية
Papyrus Erzherzog Rainer.	مجموعة الأشيذوق رينر البردية

الفصل الأول

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى — صفة الخطوط
العربية المبكرة — تسمية الخطوط بأسماء إقليمية —
تسمية الخطوط بأسماء أخرى : تسميتها بهيئتها ومقاديرها
وما كانت تؤديه من أغراض ، تسميتها بأسماء مخترعها .

الكتابة العربية قبل عصر الكوفة

اشتقاق الخط العربي وأسمائه الأولى :

أثبت التحصيل العلمي أن العرب أخذوا طريقهم في الكتابة عن بني عمومهم من الأنباط الذين كانوا قبل الإسلام ينزلون على تخوم المدينة في حوران ، والبثراء ، ومعان ، والذين كانوا يجاورون العرب الحجازيين في تبوك ، ومدائن صالح ، والعلا ، في شمال الحجاز . وضع ذلك تمام الوضوح مما عثر عليه المنقبون في تلك الجهات من النقوش النبطية القرينية الشبه بأقدم النقوش العربية المعروفة بمجموعة أشكال^(١).

وانتفت بهذا التحصيل جميع النظريات التي كانت متداولة عن أصل الخط العربي من نظرية « التوقيف » التي تجعل من الكتابة العربية شيئاً من عند الله^(٢) ، إلى النظرية الجنوبية « الحيرية » التي تذهب إلى اعتبار الخط العربي اشتقاقاً من الخط المسند الحيري ، خط التبابعة في اليمن^(٣) إلى النظرية الشمالية « الحيرية » التي تشير إلى أن ثلاثة من بولان من طي قاموا بوضع هجاء العربية على هجاء السريانية وعلموا الكتابة لأهل « الأنبار » ، وعن هؤلاء تعلمها أهل « الحيرة » ومن ثم انتقلت إلى مكة والطائف قبيل ظهور الإسلام على يد « بشر بن عبد الملك الكندي » أخو الأكيذر صاحب دومة الجندل^(٤).

(١) انظر : الدكتور يحيى ناي « أصل الخط العربي » ص ٧٠/٧١/٨٩/٩٠/٩١ .

— وانظر كذلك : الدكتور إسرائيل ولفسون « تاريخ اللغات السامية صفحات ١٩٠/١٩١/١٩٢/١٩٣ » .

— ثم انظر الدكتور نايبا أبوت « نشأة الخط العربي الشمالي » (R.N.A.S.) N. Abbott (من مطبوعات جامعة شيكاغو ، قسم الدراسات الشرقية) ١٩٣٨ ص ٤/٥ .

— وانظر كذلك : حسن الموارى « أقدم أثر إسلامي معروف من خلافة عمر » مجلة الجمعية الآسيوية الملكية (J.R.A.S.) عدد أبريل ١٩٣٠ صفحة ٣٣٢ — واللوحة ٣ .

(٢) راجع ابن فارس : « كتاب الصحاح » في فقه اللغة وسنن العرب في كلامهم ، (باب القول على الخط العربي وأول من كتب به) صفحة ٧ .

والقلشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث صفحة ٧/٦ .

والدكتور يحيى ناي : « أصل الخط العربي » صفحة ٦ .

(٣) انظر القلقشندى : « صبح الأعشى » الجزء الثالث ، صفحة ٩ .

— وانظر ابن خلدون : « المقدمة » صفحة ٤١٨ .

— وانظر كذلك : الدكتور يحيى ناي « أصل الخط العربي » صفحة ٤/٣ .

(٤) انظر البلاذري « فتوح البلدان » طبعة المطبعة الأزهرية ١٩٣٢ ص ٤٥٦/٤٥٧/٤٥٨/٤٥٩/٤٦٠ ، فصل « أمر الخط »

وهؤلاء الثلاثة الطائيون هم « مرامر بن مرة » و « أسلم بن سدره » و « عامر بن جذرة » وهي نظرية مسرفة في نسبة تعليم الخط إلى بشر بن عبد الملك الكندي ، وهو شخصية لا تأخذ تفحصها بحمة شاقة كهمة نقل الكتابة إلى مكة والطائف وديار مضر والشام ، تجعل النظرية من شخصيته المترفه جاثلاً يعلم الكتابة ومثله يرتحل عادة بقصد الترفيه عن النفس ، والكتابة ظاهرة من ظواهر الفنون تنتقل كما تنتقل تيارات الثقافة الأخرى من مكان إلى آخر بطريقة طبيعية يصعب أن تتميز فيها أشخاص الناقلين ، وإن كنا نستطيع أن =

على أن هذا الخط الذي انتهى إلى العرب من ديار النبط تشير إليه المراجع العربية بأسماء عدة ، فيذكر منه الخط الأبارى والخط الحيرى والخط المدنى والخط المكي ، وكلها خطوط حذقها العرب قبل الإسلام اشتقوها من خط الأنباط ، ثم الخط البصرى والخط الكوفى اللذين حذقهما العرب بعد الإسلام .

صفة هذه الخطوط المبكرة :

ومما يؤسف له أن تكون معلوماتنا عن هذه الخطوط المبكرة ضئيلة للغاية فلا يذكر صاحب الفهرست (المتوفى ٣٨٥ هـ) إلا اليسير من خصائص الخطين المكي والمدنى ، وهو يعالجها على أنهما خط واحد فيقول : « فأول الخطوط العربية الخط المكي وبعده المدنى (خط المدينة) ، ثم البصرى ثم الكوفى — فأما المكي والمدنى ففي ألفتاه تمويج إلى عنة اليد وأعلى الأصابع ، وفي شكله انضجاع يسير — ومن ذلك تفهم أنه لم تكن ثمة فروق خصائصية واضحة بين الخط المكي والخط المدنى .

ويذكر ابن النديم من أنواع المدنى الدور والمثلث والنم^(١) وقد تكون صفة كل من الدور والمثلث مفهومة من إسميهما كما قد يكون التيم جمعاً بين النوعين^(٢) .

وتحتوى موسوعة الفن الإيرانى التى أصدرتها جامعة أكسفورد^(٣) صورة بسملة يقال إنها بالخط المكي أو المدنى أصلها من مخطوط مفقود الآن لكتاب الفهرست محفوظة ضمن مجموعتي تشستريتي Chester Beatty فيها تظهر هامات



بسملة من مجموعة « تشستريتي » ينسبها صاحب الفهرست إلى « الخط المكي »

== نحدد على وجه التقريب الزمن الذى يمكن أن يتم فيه انتقال ظاهرة كهذه ، ذلك فضلاً عن أن الشك يمتور هذه الأسماء إلى صيغت على هذا النحو من السجع لبعض وقعها فى الأسماع .

على أن هناك جانباً من النظرية يمكن استساغته على كل حال ، هو أن الحيرة والأنبار كانتا قبل ظهور الإسلام مركزين من مراكز تعليم الخط ، ولا يبعد أن يكون خط النبط قد رحل إلى الحجاز رحلة طويلة نوعاً ، بصري « زبد » وحوس لفترات الأوسط قدمه الجنادل فالمدينة ومكة — كما رحل رحلته القصيرة بطريق البقاء ومعان وتبوك ومدائن صالح « زبد » ، يؤيد ذلك العثور المقيب على نقش عربى نبطى فى « زبد » بين قنسرين والفرات مؤرخ ١٢٥ م — R.N.A.S. pp. 2/3/4 . ويذكر فى هذا المجال إسم مكي معروف هو سفيان بن أمية ، ينسبون إليه أنه تعلم الخط من بشرأو قله فى أسفاره من إقليم الحيرة إلى الحجاز، وليس يبعد أن يكون قد تعلمه عن الأنباط لأنه كان يرحل إلى ديار النبط قبل الإسلام يتاجر مع أهلها وكانت بالمدسة فى ذلك الوقت سوق نبطية لا يبعد . ككون العرب قد أفادوا منها هذه الظاهرة الثقافية إلى جانب ما أفادوا من المنفعة المادية (انظر أ ت R.N.A.S. ص ٢ - ٥) .

(١) ابن النديم : الفهرست ص ٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٦ ، انظر أبوت : نشأة الخط العربى الشمالى : R.N.A.S. ص ١٨ .

(٣) A.U. Pope, Survey of Persian Art, Oxford, 1937, Vol. II, p. 1710.

ج ر هـ ، من اليسار (على نحو ما هو مألوف في اصابع الخطيين الديوانى والرياحى) ، وأذنان ألفتها معطرفة إلى اليمين وشاكلاتها مستديرة^(١) (لوحة ١٣٩ رقم ١) ، وقد تكون هذه البسملة مفتعلة كما قد تكون صحيحة النسبة إلى هذا الخط أو ذاك ، إلا أن هيئتها العامة تبعث على كثير من الشك في قدمها فهي إلى الخط النسخى الحديث أقرب منها إلى الخط القديم ، وحروف هذه البسملة بعيدة كل البعد عن حروف الكتابات المعروفة عن العصر الإسلامى الأول كما استخلصت من مجموعة أوراق البردى المبكرة ، وعجز المؤرخين العرب عن وصف هذه الخطوط الأولى وصفاً شافياً يرجع في الغالب إلى بعد ما بينهم وبينها من زمن ، وإلى فقدان نماذجها ، على أنه إن صح أن تلك البسملة التى تحتويها مجموعة « تشترىدى » تنسب حقاً إلى الخط المدنى أو المسكى ، لكان في ذلك وصولنا إلى حقيقة هامة هي ليونة الخط العربى قبل عصر الكوفة ، ولكان فيه أيضاً بطلان للنظرية القائلة بأن خط التحرير الخفيف متولد عن الخط الكوفى اليابس ، ذلك إلى جانب ما قد تحمله هذه الوثيقة من دلالة على أن خط مكة كان ليناً كخط المدينة سواء بسواء^(٢) — وما بالناس الأدلة على ليونة هذا الخط من وثيقة يحف بها الشك ولدينا منه وثيقة أخرى ذات بال تشهد شهادة قاطعة بليونة الخط المدنى ، وتدلنا على صفته التى كان عليها ، تلك هي البردية المؤرخة ٢٢ هـ التى تعرف ببردية « إهناسية » (P.T.R.F., No. 558) وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل لعمر بن العاص على إهناسية من قرى مصر .

أما الخط البصرى فلم نعثر له على أمثلة نستطيع أن نتعرف منها صفته ، وأغلب الظن أنه كان وخط الكوفة شيئاً واحداً لقرب ما بينهما من العهد والمكان — لا يكاد يميز أحدهما عن الآخر إلا اختلاف في درجة الإجابة نتج من التنافس العلمى الذى عرف عن العراقيين (الكوفة والبصرة) ، ذلك التنافس الذى اشتد بين المدينتين ، والذى لابد أن يكون قد اتخذ مظهره آتياً إلى جانب مظهره العلمى ، فشمل الخط تجويداً كما شمل علوم الفقه والنحو ومذاهب الدين والأدب والجدال ، والفرق بين خط الكوفة وخط البصرة لم يكن فيما نظن فرق خصائص بقدر ما كان فرق تجويد ، على أنه ليست لدينا نماذج من هذا الخط أو ذاك نستطيع أن نعرف منها مدى ما أصابت إحداها من تفوق على الأخرى في هذا المضمار .

تسمية الخطوط بأسماء إقليمية :

ونرجح أن تكون تسمية الخطوط بأسماء المدن قد جاءت ، من أن العرب الذين كانوا يجهلون الكتابة قبل الإسلام ، تلقوها مع السلع المجلوبة فسموها بأسماء الجهات التى وردت منها . ولا غرو ، فقد عرف الخط العربى قبل عصر النبوة بالخط « النبطى » لأنه أتى بلاد العرب من ديار النبط مع التجارة التى كان القرشيون يمارسونها مع الأنباط ، كما عرف « بالحيرى » و « الأنبارى » لأنه أتى إلى شبه الجزيرة العربية مع تجارة إقليم السواد عن طريق دومة الجندل ، وبانتهاء الخط إلى المدينة ومكة عرف باسميهما فيما عرف من الأسماء ؛ ولما انتقل مركز النشاط السياسى إلى العراق في خلافتى عمر وعلى انتقلت معه الخطوط المعروفة (المدنية والمسكية) إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك أول الأمر بأسماء المدن العربية الهامة

(١) الأصابع والأذنان والشاكلة : انظر « كشف المصطلحات » في الصل المسمى « أدب هذا الخط وهدمته » .

(٢) انظر : Pope, S.P.A., II, p. 1710.

التي جاءت منها ، ثم لم تلبث أن عرفت جميعاً في العراق باسم الخط الحجازي ؛ وفي الكوفة عنى القوم بتجويد نوع من الخط ، هندست أشكاله ومططت عراقاته^(١) واستقامت وتميز عن الخطوط الحجازية وغلب عليه الجفاف واستحق لذلك أن ينفرد باسم جديد وهو « الخط الكوفي » ؛ ومن الكوفة انتشر هذا النوع اليابس في أرجاء العالم الإسلامي : تكتب به المساحف اللطاف وتحلى به المباني وتدمج به النقود ، في حين ظل الخط الحجازي اللين في خدمة الدواوين لمروته وسرعة كتابته ، واستخدمه العامة في أغراضهم اليومية المختلفة واستخدمه الخاصة في حركة التدوين والتراسل وخطت به المخطوطات .

ولا شك في أن الخط العربي قد نال في الكوفة قسطاً كبيراً من التجويد وتنوعت فيها على الزمن أشكاله وتعددت صورته وغدت له مسحة زخرفية خاصة به ، وطغت بشهرة هذا النوع اليابس على غيره من الخطوط التي استخدمت في الكوفة وشاعت عنها ، فاستأثر وحده بإسمها حتى لكأنما لم تنتج الكوفة خطاً غيره !

شاع هذا النوع اليابس في العالم الإسلامي مروجاً باسم الخط الكوفي ، ولا يتصور العقل أن الكوفة اقتصرت على هذا الصنف وقنعت به ، لأن الكوفة حاضرة العالم الإسلامي في وقت من الأوقات لم تكن لتستغنى عن خط « مرسل » تدون به المراسلات ، وهي البلد الذي لا تقف تصدر عنه الكتب إلى عمال الدولة وولاتها وهيئات لخط يابس أن يؤدي مهمة التراسل ، وهي المهمة التي تحتاج بطبيعتها إلى السرعة والمطاوعة ، فلا بد ، والحال كذلك ، أن تكون الكوفة قد حذقت إلى جانب الخط اليابس الذي عرف بإسمها خطوطاً أخرى لينة هي صور من خطوط الحجاز تطورت فيها أو بقيت على حالتها التي كانت عليها ، تأدت بهما الأغراض اليومية وأعمال الدولة وخدمت الحركة العلمية التي عرفت بها هذه الحاضرة المريقة .

تسميتها بأسماء أخرى :

وظل الحال على ذلك حتى تمددت الأقاليم في العصر العباسي ، واختص كل قلم بنوع من الكتابة ، فسميت الخطوط بمقاديرها كالثالث والنصف والثلاثين ، كما نسبت إلى الأغراض التي كانت تؤديها « كالتوقيع » ، أو أضيفت إلى مخترعها « كالرياسي »^(٢) أو عرفت بهياتها كالمسلسل الذي ليس في حروفه شيء يتفصل عن غيره ، وبطل ذكر الخطوط المدنية الملكية والبصرية — وإن بقي اسم الكوفي متداولاً لاعتباره في هذا العصر « أصل الأقلام المخترعة »^(٣) ، ولاستخدامه

(١) العراقة : انظر « التعريق » في ثبوت المصطلحات .

(٢) نسبة إلى مخترعه الفضل بن سهل وزير المأمون العباسي وكان مخترعاً لنوع من الخط سمي بالرياسي .

— انظر القلقشندي : صبح الأعشى ج ٣ ، أنواع الأقلام المروقة حتى عصر القلقشندي .

(٣) يروي القلقشندي عن صاحب الأبحاث الجميلة في شرح العقيلة قوله :

والخط العربي هو المعروف الآن بالكوفي ومنه استنبطت الأقلام التي هي الآن . وقد ذكر ابن الحسين في كتابه في قلم الثالث أن الخط الكوفي فيه عدة أقلام مرجعها إلى أصلين هما « التقوير والبسط » ، فلقبور هو المعبر عنه باللين... والبسوط هو المعبر عنه باليابس ، القلقشندي : صبح الأعشى مجلد ٣ ص ١١ — وتلك نظرية مخطئة لأن الأقلام المخترعة ليست اشتقاقاً من خط الكوفة بقدر ما هي اشتقاق من الخطوط اللينة التي نشأت بداءة في الحجاز ، يؤيد ذلك ما يقوله القلقشندي في موضع آخر « وأنا نجد بخط الأولين من الكتب فيما قبل المائتين ما ليس على صورة الكوفي بل يتغير عنه إلى نحو هذه الأوضاع المستقرة » .

في كتابة المصاحف^(١)، ولم تعد تسمى الخطوط بأسماء المدن إلا في القليل النادر^(٢) .

أما خط الكوفة فتسكت المراجع العربية عن وصفه سكوتاً تاماً ، وأن تكن ذكرته في مناسبات مختلفة — ذكره ابن النديم في الفهرست متروكاً بأسماء مشاهير حذاقه عند كلامه عن خطوط المصاحف^(٣) ، وذكره القلقشندي على أنه أصل الأتلام الميرية وفصله إلى تقوير وبسط .

(١) « واختصت المصاحف بهذه الخطوط (القديمية) » ، الفهرست : طبعة فلوجل .

(٢) يذكر ابن خلدون « الخط البغدادي » فيقول في المقدمة « والخط البغدادي معروف الرسم لهذا العهد (المقدمة فصل الخط) ص ٤٢٠ .

ثم عرف الخط بأسماء الأقطار عيماً له ، فكان منه العراقي والمصري والفارسي والأندلسي لأنه اكتسب في كل من تلك البلاد خصائص محلية .

(٣) الفهرست ص ٨/٧ .

الفصل الثاني

الكوفة والكتابة المنسوبة إليها

نشأة الكوفة وازدهارها — تأثرها بإنشاء بغداد —
لأحداث التي مرت بها فيما بين القرنين الثالث والثامن
لمجريين — الخط المعروف بالكوفي — للكوفة ثلاث
خطوط : خط التحرير ، والخط التذكاري ، وخط المصاحف —
الخط اليابس التذكاري وخط المصاحف الأولى يستأثران باسم
الكوفي ، ويكونان فصلاً جديداً من فصول الفن الإسلامي .

الكوفة والكتابة المدسوبة إليها

تخطيط الكوفة وازدهارها :

أنشأ العرب الكوفة على مقربة من الحيرة عاصمة اللخمين ، أنشأها سعد بن أبي وقاص بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب بن عامي ١٧ و ١٩ للهجرة ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحيرة والأنبار تفقدان ما كان لهما من أهمية .

حطمت المدينة باديء ذي بدء تخطيطاً قديماً ، وكانت أول أمرها معسكراً من الخيام ، ثم تحولت بمرور الزمن إلى منتجع دائم شيدت مبانيه باللبن ، ولم تلبث أن نمت واتسعت رقعتها ، وكان ذلك مقترناً باتساع الفتوح العربية ناحية الشرق . وكانت غالبية سكانها من الجند الأعراب وبعض التجار وعدد من رجال الحرف جلهم من الفرس .

اختلط فيها العرب ، ولا سيما عرب الجنوب بناصر فارسية ، وامتاز جمهورها بمواهبه الخاصة وتفوقه في مضمار العلوم الإسلامية قبل أن ينقضي على إنشائها نصف القرن ، كما امتاز بكثرة التقلب وعدم استقرار الرأي (١) .

وظلت المدينة مكاتها العمرانية والسياسية والعلمية حتى سلبها « دمشق » سلطانها السياسي مع زوال خلافة « علي » ، ونافستها البصرة منافسة حادة أفادت منها العلوم العربية شيئاً غير قليل ، اتخذها العباسيون عاصمة لهم أول الأمر ، ولكنهم لم يقيموا فيها إقامة فعلية لأنهم آثروا عليها « الهاشمية » و « الأنبار » .

تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد :

وبتأسيس « بغداد » فقدت الكوفة كل ما كان باقياً لها من مكانة سياسية وإن ظلت لها مكاتها العملية المعروفة حتى القرن الخامس الهجري .

وتدهورت الكوفة بتدهور الخلافة في القرن الرابع الهجري ، واكتسبت في عهد بني بويه الشيعة شيئاً كثيراً من التبعيل لأن اسمها ظل مقترفاً في أذهان الشيعة بذكرى الإمام والأحداث الجسيمة التي شهدتها هذه المدينة إبان الصراع بين العلويين والأمويين . وقاست الكوفة من هول ثورات « الزنج » في القرن الثالث الهجري ما قاست البصرة والأنبار وغيرها من مدن العراق ، وساعد على خراب المدينة العامرة غارات بني مزيد وغارات القبائل العربية المجاورة ثم غزو التتار واجتياحهم مدن العراق في القرن الرابع الهجري ، وعند زيارة ابن جبير للكوفة في القرن الخامس الهجري كانت أسوارها قد تهدمت وبغدا « القاهر منها أكثر من القاهر » . ولم يكن من المدينة في حالة جيدة نوعاً سوى مسجدتها الجامع (٢) ، وعند زيارة ابن بطوطة لها في النصف الأول من القرن الثامن الهجري كانت قبائل بني خفاجة قد أجهزت على ما بقي من عمراتها .

ونحن نستطيع أن نلصق في تاريخ المدينة بعض الحقائق ذات الأثر على موضوع الكتابة مما يمكن أن نجمله فيما يلي :

١ — أن الكوفة قامت على مقربة من الأنبار والحيرة ، وكانت بحكم موقعها الجغرافي الوارثة الطبيعية لهذين البلدين بما عرف عن الأنبار من عناية بتعليم الخط في الجاهلية وعن الحيرة من مكانة سياسية كعاصمة للخميين .

(١) Encycl of Islam II, Article "Al-Kufa", p. 1105.

(٢) ابن جبير ص ١٨٩ .

٢ — أنها كانت منذ النصف الأول من القرن الأول الهجري مركزاً من مراكز العلم له خطره وأهميته ، نافس البصرة وساجلها طويلاً وعمل جاهداً على التفوق عليها حتى لكأنما المصيبة بين عرب البصرة من الأزد وريمة ، وعرب الكوفة من تميم وقيس ، قد اتخذت في الإسلام طابعاً جديداً غير طابعها الجاهلي ، فانتقلت إلى نوع من التفاخر بالعلم ظهر جلياً بين البصريين والكوفيين في النحو والفقه ومذاهب الدين والجدال والأدب ونحو ذلك (١) .

٣ — أن العواصف السياسية التي مرت بالكوفة بين القرن الثالث والقرن الثامن الهجريين لا بد أن تكون قد عصفت بتراتها العلمية والفنية فأضاعت كتبها وعفت على آثارها .

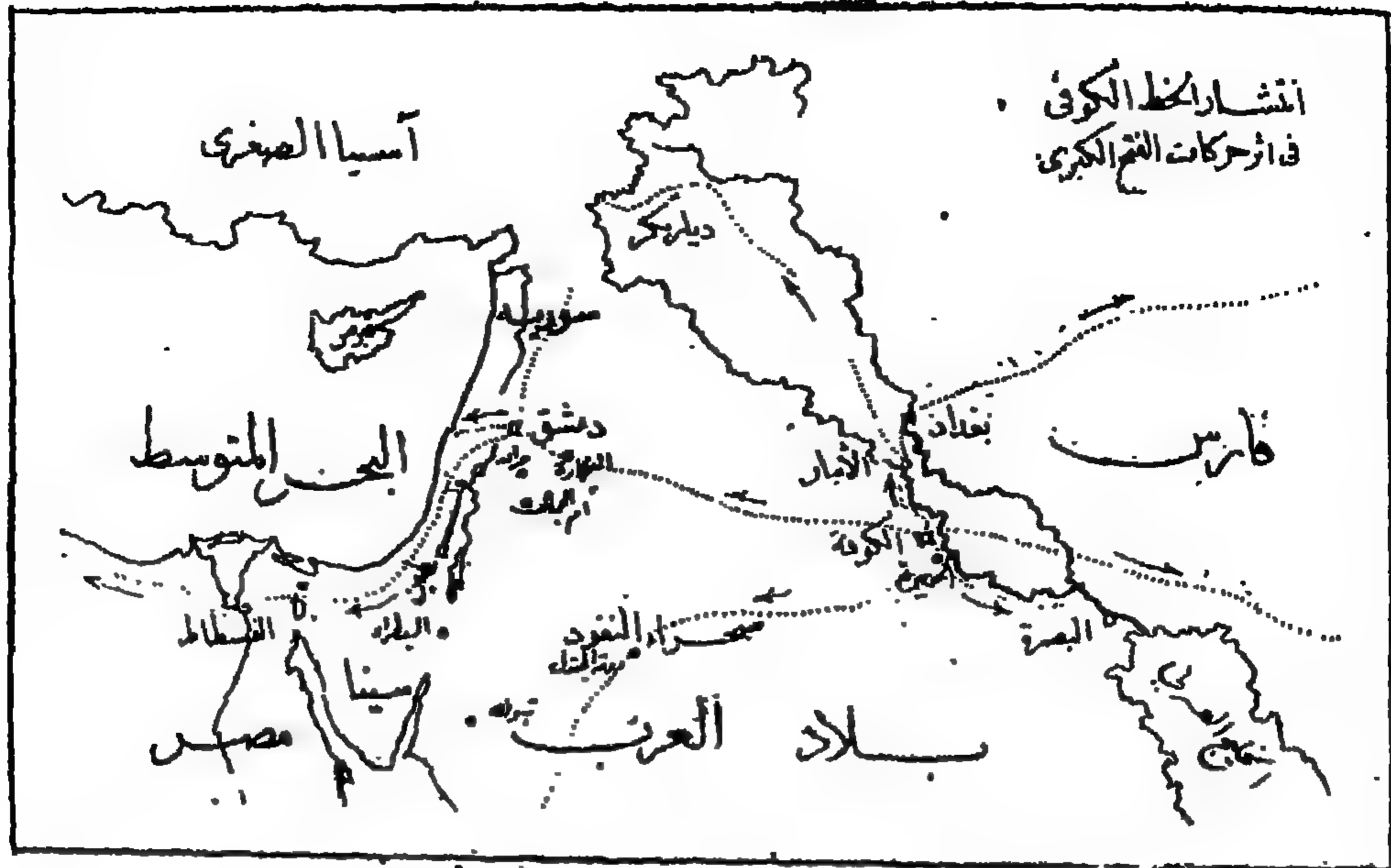
ونستطيع أن نعزو إلى ذلك الحراب الشامل الذي أصاب هذه المدينة زوال آثار الكوفة ومن بينها الآثار الخطية ، تلك الآثار التي كان وجودها — لو أنها بقيت — عظيم النفع في معرفة حقيقة الخط الذي ينتسب إليها ؛ وبما يؤسف له أننا لا نكاد ندرى شيئاً عن أمر الكتابة الكوفية الأولى في موطنها الأصلي ، وكل ما استطعنا الوصول إليه في هذا الشأن جاء بطريق تواتر الرواية أو بطريق الاستدلال .

الخط المعروف بالكوفي :

على أن تسمية الخط بالكوفي ترجع بادية ذي بدء إلى مألوف العرب الأوائل في تسمية الخطوط التي انتهت إليهم بأسماء المدن التي وردتهم منها ، فكما عرف الخط عند عرب الحجاز قبل عصر الكوفة بالنبطي والحيزي والأنباري ، لأنه من بلاد النبط والحيرة والأنبار — ثم بالمي واللدني ، لأنه شاع في أنحاء شبه الجزيرة من هذين الواسطين — وعرف الخط العربي في وقت من الأوقات باسم « الكوفي » لأنه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي مصاحباً لانتشار الإسلام .

ويرجع أن يكون انتشار الخط العربي من شبه الجزيرة إلى خارجها قد تم في عصر ازدهار الكوفة ، لانشغال العرب في عصر الفتح الأعظم بالحرب وسياسة الدولة الجديدة ، واكتفائهم في التدوين في أوائل حيات بلغات البلاد المفتوحة وخطوطها ، فلما ألقى العرب السلاح بعد موجات الفتح العنيفة ، واشتغلوا في الكوفة بعلوم النحو والجدال والفقه والدين ، ظهر للكوفة مذهبها في الكتابة ، لأنها لم تكن لتقبل وهي تنافس البصرة ألا يكون لها في الكتابة أسلوبها الخاص .

(١) وربما كان ذلك على أثر هجرة عدد من الصحابة إليها عقب واقعة الحرة .



خريطة تبين الطرق التي سلكها الخط الكوفي في انتشاره
إلى أنحاء العالم الإسلامي.

وقد سبق أن عرفنا أنه قد نشأ للكوفة إلى جانب الخطوط التي انتهت إليها من شبه الجزيرة — وكانت كلها خطوطاً لينة — خط آخر « يابس » شاع في العالم الإسلامي وعرف دون غيره « بالخط الكوفي » ، وهو نوع من الخطوط الجليّة التي مارسها الكوفة ، استأثر باسمها لأنه ابتكر فيها ، ولم يكن له وجود قبلها ، يتميز هذا الخط بميل إلى التربع والجفاف والقوة ، وأغلب الظن أن الكوفة وقد بنيت في إقليم كانت تسوده قبلاً ثقافة الآراميين والتدمريين والسريانيين . وخطوط هؤلاء كما هو معروف من الفصيلة السامية ، لا بد أن تكون قد تأثرت ببعض كتاباتها بالكتابات الاستراخيلية السريانية من حيث هيئتها العامة المربعة (١) .

للكوفة خطوط ثلاثة :

وعلى ذلك فالمرجح أنه كان للكوفة نوعان أساسيان من الخط ، نوع يابس ثقيل صعب الإنجاز تأدت به الأغراض الجليّة ، ونوع آخر لين تجري به اليد في سهولة ، هو الخط الذي انتهى إلى الكوفة من المدينة ، ويقطع بليونته هذا الخط الأخير دليل من التاريخ استقيناه من كتاب الفهرست (٢) ودليل آخر مادي ، هو بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ هـ من ولاية عمرو بن العاص الأولى على مصر (٣) ، فالخط الذي كتبت به هذه البردية هو « الخط المدني » الذي انتقل من المدينة إلى الكوفة بعد تأسيسها ، ومنذ صارت عاصمة للخلافة ، كما انتقل منها إلى مصر وغيرها من البلدان .

(١) يستفاد ذلك من وجه الشبه بين خطوط المصاحف الكوفية وخطوط الأسفار السريانية — انظر إسرائيل ولفنسون : تاريخ

اللغات السامية ص ١٢٩ ، ص ١٥٠ .

(٢) الفهرست ص ٦/٥ « الخط المسكي والخط المدني » .

(٣) رقم ٥٥٨ من مجموعة الأرشيدوق رينر البردية .

هذا الخط اللين لا بد أن يكون قد ظل معروفاً في الكوفة ومستعملاً بها حتى غدت « الكوفة » مركز النشاط السياسى (٤٠/٣٥ هـ) وعندئذ — لا بد أن يكون هذا الخط ذاته قد استخدم في أعمال التدوين ، — فبه لا بد أن تكون قد صدرت المراسيم إلى الأقطار الإسلامية ، وتأدت الأغراض الكتابية العامة ، وهو بلا جدال الخط الذى خدم الحركة الفكرية في الكوفة ، فكان وميلة تسجيل الآراء في عصر المساجلة العظمى بينها وبين البصرة .

والخط الذى ذاع عن « الكوفة » بحكم مركزها السياسى والثقافى والدينى ، كان فيما حققناه على صور ثلاثة : صورة يابسة صعبة الانقاذ ، ثقيلة ، لا يقوى عليها كل إنسان ولا تتطلبها إلا المناسبات الجلييلة ، وقد اضطلعنا على تسميتها في هذا الكتاب بالخط الكوفى التذكارى^(١) — وصورة أخرى مخففة لينية تجرى بها يد الكاتب في سهولة وإسراع يستطيعها كل إنسان حذق الكتابة ، هي خط التحرير^(٢) — وصورة ثالثة يمكن اعتبارها جمعاً بين النوعين وهى إلى الثقل أقرب ، لم يكن ليقوى عليها إلا قلة من الناس ، تتصف بالرصانة والجلال ، هي خط المصاحف^(٣).

ولقد شاع بين الأوربيين تسمية النوع اليابس من الخط العربى « بالكوفى » تناولوه نفر منهم بشيء من الدراسة ، وكأهم نظروا فيه باعتباره ظاهرة زخرفية من ظواهر الفن الإسلامى ، والقليل منهم من تناوله من الناحية الكتابية البحث .

وسقط من عداد الخطوط التى عرفتها الكوفة ذلك الخط اللين الذى استخدمته الكوفة في التدوين والتحرير لأن بلاداً أخرى غير الكوفة شاركتها فيه ، وبقي معروفاً باسم الكوفى نوعان :

١ — الخط الكوفى التذكارى اليابس الذى استخدم في التسجيل على المواد الصلبة كالأحجار والأخشاب لإثبات الآيات القرآنية والعبارات الدعائية والتأريخ للوفيات وذكر المؤسسين للأثار على مدى القرون الستة الأولى للهجرة ، ذلك الخط المتميز الذى يكون ظاهرة فنية كتابية تسترعى النظر وتثير شغف رجال الفن الإسلامى بهيئتها وجمالها وتستوقف القارئ لعسر قراءتها ، بسبب خلوها من النقط تارة ، وترابط خروفها تارة ، والإسراف في زخرفتها تارة ثالثة .

٢ — الخط الكوفى « المصحفى » الذى يجمع بين الجفاف والليونة في مزيج رائع بينهما ، وقد استخدم في كتابه المصاحف الكبرى وظل الخط المفضل لها على طول القرون الثلاثة الهجرية الأولى حتى حل محله خط النسخ الأتابكى .

هذان الخطان استأثرا باسم الكوفى وشغلا أذهان المنين بهذه الظاهرة الكتابية « المفردة » وشدا انتباه طائفة من المشتغلين بالفنون الإسلامية ، وكونا أو كادا يكونان في الوقت الحاضر فصلاً قائماً بذاته من فصول الفن الإسلامى .

(١) راجع ما كتبناه في تسميتنا للخط الكوفى ، حيث اصطللنا على تسمية الخط الثقيل اليابس والخط الذى نقش في الحجر « الخط التذكارى » .

(٢) وهى بينها خط المدينة انتهى إلى الكوفة ثم خرج من هذه الأخيرة مقروناً باسمها جرياً على مألوف العرب في تسمية الخطوط بأسماء البلاد التى وردت منها .

(٣) وهذا النوع من خطوط الكوفة هو الذى بقى مبروفاً باسمها حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، مستخدماً في كتابة المصاحف .

الفصل الثالث

الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية

(١) جهود «فلورى» : الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في جامع الحاكم والجامع الأزهر — الأشرطة الكتابية ذات الزخارف في آمد « ديار بكر » — الأشرطة الكتابية في جامع « ناين » وجامع القيروان — محاولة ابتكار قاعدة لتأريخ التحف غير المؤرخة باستخدام أسلوب الكتابة وأسلوب الزخرف — تقسيمه للكتابات الكوفية إلى بسيطة ، ومورقة ، وذات أرضية نباتية ، ومضفرة ، وذات إطار ، وهندسية الأشكال .

(٢) جهود « مارسيه » : كتابات شمال إفريقية والأندلس — دراسة مقارنة لكتابات المغرب الإسلامي — الأشرطة ذات الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية — مزاحمة الكتابات اللينة للكتابات الكوفية — بقاء الخط الكوفي في شمال إفريقية حتى القرن السادس عشر الميلادي .

(٣) جهود (ليفي پروفنسال) : عنايته بشواهد القبور في أسبانيا العربية — تحليله لبعض كتابات طليطلة والمرية — كتابات غرناطة اللينة ذات الأرضية النباتية من القرن الثامن الميلادي — أوجه الخلاف في رسم بعض الحروف بين المغاربة والمشارقة — وصفه للحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة .

(٤) جهود جان دافيد فيل : الأخشاب ذات الزخارف الكتابية — أفريز الكتابة بأسفل السقف بالجامع الطولوني — تأثير طريقة قطع الكتابة بأساليب سامرا الفنية .

(٥) جهود « الهواري » : دراسة أقدم نقشين عربيين في مصر
٣١ ، ٧١ هـ .

(٦) جهود « يوسف أحمد » : أول محاولة باللغة العربية لوصف الخط الكوفي .

استعراض عام للجهود التي بذلت في دراسة الخط الكوفي والنقوش الكوفية

سهل مهمة الباحث في علم الكتابات العربية القديمة ما قام به العالم السويسري « ماكس فان برشم » الذي جمع عدداً وافراً من النصوص العربية القديمة التي تروى على العمائر في سوريا وفلسطين ومصر في مصنف تجميل القيمة هو « جامع الكتابات العربية »^(١) ، عاونه في إنجازها عدد من تلاميذه وعلى رأسهم جاستون ثييت الذي أتم الجزء الخاص بعصر بعد موت أستاذه^(٢) .

ولا يقل شأننا في هذا الميدان الكتابات مصنف آخر جمع فيه واضعوه كل ما وصل إليه علمهم من النصوص العربية على التحف والمباني في أنحاء مختلفة من العالم الإسلامي ، هو السجل التاريخي للكتابات العربية C.I.A. الذي يعزى فضل إخراجه إلى الأستاذ جاستون ثييت ومعاونيه^(٣) .

وجمع ثييت — بروفسال عدداً من النقوش الأسبانية في كتابه « النقوش العربية الأسبانية »^(٤) ، وكانت دار الآثار العربية بالقاهرة (المتحف الإسلامي الآن) قد جمعت عدداً كبيراً من النقوش الشاهدية المصرية في المجموعة الكبيرة المعروفة بشواهد القبور^(٥) .

هذه الجهود أفادت المشتغلين بموضوع الكتابات العربية ، إذ أمدتهم بوثائق غاية في القيمة ، مرتبة ترتيباً زمنياً ومصورة ومشروحة بالإيجاز .

ونحب أن نتناول هنا أظهر الجهود الفنية التي بذلت في دراسة الخط اليابس الذي عرف عند علماء الآثار الإسلامية باسم « الخط الكوفي » ، وهو الخط الذي اصطلاحنا على تسميته في مواضع كثيرة من هذا البحث باسم الخط الكوفي « التذكري » .

اشتمل بهذا النوع من الكتابة نثر من الأجانب ، كتبوا فيه أبحاثاً تحليلية يمكن اعتبارها فاتحة الاهتمام بهذا النوع من الكتابات العربية ، وعلى رأس هؤلاء جيمس « فلوري »^(٦) ، ومن كتبوا فيه بدرجات متفاوتة من حيث القيمة مارسيه Marçais وثييت — بروفسال Lévi-Provençal ، وچان دافيد ويل J.D. Wiell ؛ وكتب يوسف

M.V Berchem, *Corpus Inscriptionum Arabicarum*. (١)

G. Wiet, *Corpus Inscriptionum Arabicarum, Egypte, T. II*. (٢)

G. Wiet, Combe & Sauvaget, *Répertoire Chronologique d'Épigraphie Arabe*. (٣)

Lévi-Provençal *Inscriptions Arabes d'Espagne (Texte & Planches)*. (٤)

Catalogue Générale du Musée Arabe du Caire, Stèles Funéraires. (٥)

S. Flury, *Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr, XI siècle, Syria, t. I, pp. 235-249 & 318-328, t. II, pp. 54-62*. (٦)

— *Le Décor Épigraphique des Monuments Fatimides du Caire, Syria XVII, pp. 365-367*.

— *Le Décor de la Mosquée de Nayin, Syria II, pp. 230-234*.

— *Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery, S.P.A. II, Chapt. 46 B, p. 1769*.

أحمد عجلالتين في تاريخ هذا الخط وتطوره^(١) وكتب حسن الهواري مقالين عن أقدم نقشين إسلاميين في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية^(٢) ، والحق أن ما كتب هؤلاء قد نبه الأذهان إلى ضرورة العناية بهذه الظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، وكانت قبل ذلك مغفلة تماماً .

مهود فلوري :

وترجع جهود فلوري الأولى إلى عام ١٩١٢ حين وضع مؤلفه الأول عن زخارف جامع الحاكم والجامع الأزهر^(٣) ، ولكنه لم يتعرض إلى الكتابة إلا بقدر ما لها من العلاقة بالزخارف حيث كانت دراسة الزخارف هم الأول ، وهو في هذه الدراسة المبكرة يعنى بالزخارف النباتية التي تلحق بالحروف في الأشرطة الكتابية بالجامع المذكور ، ويصف الدور الذي تلعبه هذه الزخارف في تحلية الشريط الكتابي ، ويذكر أنواع الوريقات النباتية فيها ، ويقارن بعضها ببعض الآخر ، ويلاحظ في بعضها قدماً يلحقها بعصر تأسيس الجامع ، ويلحظ في البعض الآخر شهاً بزخارف العصر الفاطمي الأخير ، ويبدى أسفه لقلّة ما لديه من المادة التي تمكنه من التأريخ لتلك الكتابات ، وهو يدرك في الجامع الحاكمي أسلوبين متميزين من الكتابة ، أحدهما أقدم من الآخر ، استطاع أن يدرك هذا القدم من طراز الزخرف الذي يلحقه ، وهو هنا يعرض عقوا لشيء من التحليل الكتابي ، قاده إلى ذلك رغبته في دراسة الزخارف — وهكذا يستطيع الإنسان أن يعثر في هذا المؤلف على بشائر الدراسات التحليلية للكتابات الكوفية ذات الزخارف^(٤) وقد أنضجت الأيام رغبة ظلت تجول طويلاً في نفس فلوري ، فنجده في عام ١٩٣٠ يتناول الأشرطة ذات الزخارف الكتابية في « آمد » بالدراسة التحليلية فيحظى الفن الكتابي على يديه بنصيب من العناية^(٥) ، وتظهر بجلاء ، ولأول مرة رغبته في الإفصاح عن الجانب الكتابي في الأشرطة الكتابية ذات الزخارف النباتية ، مجموعة أشكال .

وهو يرى في هذه الأشرطة نوعاً من أجود مبتكرات الفن الإسلامي وأروعها^(٦) ، ويبدى دهشته من إغفال مؤرخي الفنون أمر دراسة هذه الأشرطة الكتابية ، ويعزو السبب في ذلك إلى أن الكتابة الكوفية عسيرة القراءة صعبة التداول ، ثم يقول : وليكن يفهم الإنسان حق الفهم تركيب الزخرف الإسلامي ، يجب عليه أن يضم إلى التحليل الزخرفي التحليل الأبجدي ، لأن الكتابة والزخرفة تختلطان في هذه الأشرطة أشد الاختلاط ، كما يرى الدراسة الكتابية ضرورية لتوكيد النتائج التي يحصل عليها الإنسان من دراسته للزخارف المتصلة بها^(٧) . ويقرر فلوري أن فن الأشرطة الكتابية يبلغ كمال نموه في القرن الخامس الهجري — الحادي عشر الميلادي ، واستخلص فلوري من دراسته للزخارف

(١) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسالتان الأولى والثانية — مطبعة حجازي ، القاهرة .

H. Hawary, *The Most Ancient Islamic Monument Known*, J.R.A.S., 1930.

S. Flury, *Die Ornamente der Hakim und Ashar Moschee*.

— Ibid., pp. 11-15.

S. Flury, *Bandeaux Ornementés à Inscriptions Arabes, Amida Diarbekr, IX siècle*, Syria I, pp.

235-249 & 318-328, II, pp. 54-62.

Syria I, pp. 224-5.

الخطية التي على قبر محمود الغزنوي ، وجود أسلوبين زخرفيين كتائين شائعين في أنحاء العالم الإسلامي الشرقي ، أحدهما الكوفي الذي تستقر الكتابة فيه على أرضية نباتية تتكون من فرع نباتي متعرج ، والثاني الكوفي الترابط ، أما الكوفي الورق ، وهو أقدم من هذين النوعين ، فقد عرفه العالم الإسلامي شرقه وغربه على السواء^(١) .

أُشرطة آمد الكتائية :

وهو يرى في آمد أصلح مكان لدراسة فن الأشرطة الكتائية الزخرفة إذ فيها تتوفر الشروط الواجب توفرها في الدراسة العلمية المنظمة ، فهناك من الآثار الثورخة تاريخاً دقيقاً ومن الصفات الفنية العالية ، ووحدة المادة المكتوب عليها ما يساعد على مثل هذه الدراسة ، ويتفق فلوري مع فان برشم في أن النقوش الروانية والسلجوقية في آمد تعتبر من أروع المنتجات الكتائية في العالم ، ويضيف إلى ذلك أنه لكي يدرس الإنسان أشرطة « آمد » لابد له من دراسة الحروف الأبجدية الكوفية التي أصبحت منذ القرن الحادي عشر الميلادي أدوات خالصة للتعلية ، وخضعت في تطورها لقوانين الزخرفة الإسلامية خضوعاً تاماً ، ويلاحظ فلوري أن الفن الإسلامي العربي الذي توجد منه أمثلة طيبة في القاهرة الفاطمية لم تل الكتابة فيه مثل هذه الصفات الزخرفية الممتازة التي تصف بها كتابات آمد . ويعترف فلوري بفضل فان برشم في إمداده بالصور التي اعتمد عليها في دراسته ، ثم يشرح طريقته في الانتفاع بهذه الصور في التحليل الأبجدي ، وطريقته في تقسيم الحروف إلى مجموعات ، وتفضيله البدء في كل مجموعة منها بالحرف المفرد لتيسير معرفة صوره الأخرى في حالة الإبتداء والتوسط والاختتام ، ويوضح طريقة ترتيبه لصور الحروف التي يجعل اللام ألف آخرها خطأ .

وقد آثر فلوري أن يبدأ دراسته لنقوش « آمد » الزخرفة بدراسة نقوش « للقياس » وهي أقدم من تلك بنحو المائة سنة ، وهو يرى في بساطة نقوش للقياس أساساً صالحاً يساعد على إمكان إدراك طبيعة كتابات القرن الحادي عشر الغنية بالزخارف ، ويسترعى نظره في نقوش للقياس شدة قيام الحروف وانبساطها على مستوى التسطيح ، ويلاحظ فيها على بساطتها نوعاً من الزخرف التماثلي الناشئ من تجاوز الحروف الطالعة ، وهو لذلك يعتبرها نوعاً من الأشرطة الكتائية الزخرفية ، ويشرح فلوري الكيفية التي تكون بها العصابة الخطية ، ويتساءل عما إذا كان تكون العصابة الخطية خاضعة لقانون زخرفي معين ، فترتاب كتابات « ميفارقين » بكتابات آه - ويصفها بالعصر النسبي^(٢) .

ثم يتناول فلوري كتابات « آمد » الثورخة ٤٣٦ هـ باسم « الأمير أحمد » فيقول عنها إنها من النوع الورق المتطور تطوراً كبيراً ، يصف حروفها ويتكلم عن الزخارف التي تلتحقها ويقارن زخارفها بزخارف جامع الحاكم ، ويشير إلى الزخرفة القومية التي ترى في القوائم ، ثم يحللها تحليلًا أبجدياً^(٣) .

ثم ينتقل إلى نقش آمدى آخر مؤرخ ٤٣٧ هـ فيه عناصر زخرفية جديدة ، ويصف حروفه ، ويحلله بدوره تحليلًا أبجدياً

(١) Syria I, p. 236.

(٢) SYRIA I, p. 239.

(٣) SYRIA I, pp. 242/243.

نُقل إلى كتابة مؤرخة ٤٤٤ هـ لا يختلف من حيث أسلوبها الكتابي عن سابقتها، يدرك فيها تطوراً في الزخارف ، وهو كعادته يصفها وينوه بزخارفها ويحللها تحليلًا أجمدياً^(١) .

وقد أجاز فلوري لنفسه بعد هذه الدراسات أن يفرد لآمد أسلوباً كتابياً خاصاً ، وفي سنة ١٩٢٢ تناول فلوري نوعاً من كتابات آمد يختلف بعض الشيء عما سبق أن عالجها منها هو النوع المصفر ؛ وقد وجد من المستحسن أن يبدأ بدراسة الكوفي المصفر « في رادكان » جنوب بحر قزوين للأورخ ٤٠٧ هـ لكي يتخذ منه أساساً لفهم كتابات آمد المصفرة^(٢) ، وهو في دراسته لكتابات آمد المصفرة يتعرض لهذا النوع من الكتابات في مصر فيقول إنه لم يشع فيها إلا بعد قيام الدولة الأيوبية ، ويذكر بعض أمثلة الكتابات الكوفية المصفرة في مصر على سبيل المقارنة كحراب الأفضل في المسجد الطولوني والكتابة الموجودة بصحن الجامع الأحمر (٥١٩ هـ) ومشهد السيدة رقية وقبة أخوات يوسف في القاهرة .

أشربة الأزهر الكتابية :

وفي عام ١٩٣٦ يتناول فلوري كتابات الجامع الأزهر بدراسة تحليلية مستفيضة^(٣) ، نشر فلوري لأول مرة عام ١٩١٢ أول دراسة تحليلية للأشربة ذات الكتابات التي توجد منها أمثلة كثيرة في مساجد العصر الفاطمي في مصر ، وكان تناوله لتلك الأشربة لا يتجاوز أول الأمر دراسة ما فيها من العناصر الزخرفية النباتية المختلطة بالكتابات ، وكانت الكتابة الكوفية غير معروفة له إذ ذاك ، وبفضل تشجيع « فان برشم » ومعوته أخذ فلوري يحس جمال هذه الكتابات التي لعبت دوراً هاماً في مضمار الفنون الإسلامية .

ويرى فلوري في مصر أصلح مكان لتتبع تطور هذا النوع من الكتابات على مختلف المواد ، على الحجر والخشب والجص ، ففي القاهرة من الآثار الدينية الكثيرة ذات الأشربة الكتابية ما يمكن من دراسة الدور الهام الذي قدر للزخارف الكتابية أن تلعبه على العمار الإسلامية ، ثم يشير فلوري إلى أثر القرن الرابع الهجري في تطور الأشربة الكتابية القرآنية التي بدأت تدخل في عداد زخارف السطوح^(٤) .

* * *

ثم يتعرض فلوري للأصاليب الزخرفية التي توجد بمقصورة الجامع الأزهر . ويحمد للجنة حنيفة أمرية إزالتها لطبقات الجص التي كانت تغطي هذه الزخارف فتجلبها عن الأعين ، ويمرو إلى التحليل الكتابي . حرق فضل لتغلب على مشكاه ظلت مستعصية مدة طويلة ، هي مشكلة التأريخ للاصلاحات المتوالية التي أجريت بالجامع المذكور . وهو يضيف إلى ذلك أن الزخرف الطولوني لم يكن يعتبر الشريط ذي الكتابة عنصراً زخرفياً كما كان يعتبره

(١) SYRIA I, p. 244.

(٢) SYRIA II, pp. 54, 55, 56-60, 61.

(٣) SYRIA XVII, pp. 365/376.

(٤) SYRIA XVII, p. "365".

المزخرف الفاطمي^(١) إذ لم يكن معنى مزخرف العصر الطولوني بغير إثبات النص الديني على شريط الكتابة .

ويرى فلورى أن الأشرطة الكتابية تخفف كثيراً من الملل الذى ينشأ من اجتماع عدة عناصر كلها زخرفية بحث^(٢) ثم يتكلم عن زخارف الحائط الشمالى الشرقى فى الأزهر ويذكر أنواع الزخارف النباتية التى تسود فى الأشرطة الكتابية وخارجها ، ويدرك من أنواع الزخارف النباتية «البالت» ، والزخرفة ذات الوريقات الثلاثة وذات الوريقتين (البلتين) ، كما يدرك فى هذا الحائط أسلوبيين كتابيين يرجع أحدهما إلى خلافة المزم والآخر إلى خلافة العزيز يمتاز الأول عنده بغيرى فى الزخارف النباتية ، والثانى بجودة تلك الزخارف مع قلنها ، ويلاحظ فى الأجزاء التى ينسبها إلى عصر العزيز شيئاً من اللين فى الحروف : فى قائم الصاد وقائم الطاء وشكلة الكاف ، وفى حرفى النون والهاء^(٣) ، وشيوع النون المزطبة المحتمة وللفرده ، والهاء المشقوقة بخط مقوس نحو اليسار ، وتشابه حرفى الطاء والذال ، وانكباب شكلة الكاف إلى الخلف^(٤) .

ويلفظ فلورى أثر الزخارف العباسية فى زخارف الأزهر النباتية (خارج الأشرطة) ، ويدرك قدم زخارف عصر العزيز عن سابقها ، ولو أنه يعتقد بصفة عامة أن الزخارف النباتية كانت قد بدأت تدخل فى طور التقدم والاكتمال منذ عصر المزم^(٥) ، ويشير إلى تطور زخارف الجص فى هذا الحائط ، ذلك التطور الذى يسم الزخارف العربية بوجه عام فى القرن العاشر الميلادى ، ويذكر بهذه المناسبة علاقة هذه الزخارف الجصية بمشيلاتها فى دير السريان^(٦) .

أما الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل أروقة القبلة عن الصحن ، فقد استطاع فلورى بمعونة ملاحظات فان برشم وأسلوب الكتابة أن يؤرخ لمهارة هذا الحائط بطريقته الإستنباطية الخاصة .

ويدرك فلورى فى هذا الحائط ثلاثة أساليب كتابية من عصور مختلفة أقدمها عنده يرجع إلى عصر العزيز لشدة شبهه بأسلوب الكتابة فى بعض مواضع الحائط الشمالى الشرقى ، ويوجد هذا الأسلوب دائراً حول رأس العقد الفارسى وفوق الخنيتين الزخرفيتين المحيطتين به ، على شكل أشرطة كتابية ، أما كلمتا « الملك لله » التكررتان على يمين ويسار "ود الفارسية فى شكل شريط مبتور ، فبدل أسلوبهما على طراز مختلف ومتأخر ، وهناك أسلوب ثالث يرى فى شكل أشرطة أقيية فى أسفل (التبيان) ريك الكتابية ، وهو بلاشك من عصر أكثر تأخراً .

وإن كان من الضرورى أن نستخلص من مقال فلورى هذا شيئاً عن طريقته الخاصة فى دراسة الأشرطة الكتابية ، أمكن أن نقول إنه كان يدرس هذه الأشرطة على اعتبار أنها زخارف إسلامية من نوع لم يفتن إليه مؤرخو الفنون من قبل ، وأنه عنى بها ضمناً وهو يدرس تطور الزخارف النباتية التى تقترن بالكتابة ، ووجد نفسه مضطراً ، وهو يفعل ذلك ، إلى دراسة العنصر الكتابى الذى بدونه لم يكن ميسوراً إدراك التطور الذى أصاب الزخارف النباتية ذاتها ، ولعله كان

(١) SYRIA, XVII, pp. 367/8.

(٢) SYRIA, XVII, p. 368.

(٣) SYRIA, XVII, p. 369.

(٤) SYRIA, XVII, p. 370.

(٥) SYRIA, XVII, p. 372.

(٦) SYRIA, XVII, p. 372.

ينتهي في نهاية الأمر أن يقرر لكل عصر أسلوبه الزخرفي الخاص ، ومن ثم أسلوبه الكتابي الخاص ، عماه يستطيع بعد تقرير شيء من هذا القبيل أن يؤرخ للأثر غير المؤرخ بما قد يكون عليه من كتابات وزخارف ، وكذلك التحفة غير المؤرخة .

محاولة اكتشاف قاعدة لتأريخ التحف الزخرفية غير المؤرخة :

وأحدث ما كتب فلورى ما نشره في مقال في «موسوعة الفن الإيراني» عن الكوفي الزخرفي على الحرف (١) ، في هذا المقال الذي ظهر بعد وفاته بما بين يقول إنه ليس هناك فن استخدم الكتابة في زحرفة المباني الدينية والمدنية ، بل وكل ما يمكن أن تقع عليه العين ، بقدر ما استخدمها الفن الإسلامي ، وأنه ليس هناك خط أنسب للزخرفة من ذلك النوع المعروف بالكوفي الذي تتكون من قوائمه وانبساطاته أنواع من التصميمات الزخرفية التي تحلى المساحات .

وفي هذا المقال يقرر فلورى أن شرق العالم الإسلامي أنتج أنواعاً مختلفة من الكوفي المزخرف لم ينتج مثلها غرباً (٢) .

ثم يقول إنه بينما عني المشتغلون بالكتابات بالحصول على وثائق خطية بدراسة الكتابات التي تحلى المباني الدينية ، بأمل إمكان الوصول إلى تأريخ مضبوط لتلك المباني ، على نحو ما حاول «فان برشم» ، نجد الكتابات التي تحلى منتجات الفنون الفرعية مهمة لا تلقى مثل هذه العناية ، ومعظم هذه الكتابات عبارات دعائية أو تصوفية قل ما يتبين الإنسان فيها اسم الصانع ، ولا يكاد يجد طالب الفنون الإسلامية الذي لا يحدق العلم بهذا النوع من الكتابة ، ما يلقى ضوءاً على هذه التحف ، من حيث زمن صنعها ، رغم كونها من أبداع ما أنتج رجل الفن المسلم (٣) .

وواضح أن غرض فلورى في مقاله عن «الكتابات الكوفية على الأواني المزخرفة» هو الوصول إلى خصائص أسلوبية لكل عصر ، بحيث يقدو بمكنة هذه الخصائص تأريخ القطعة غير المؤرخة تأريخاً أدق وأضبط .

وضع فلورى في المكان الأول من اهتمامه أن يصل إلى قاعدة خطية ثابتة لكل عصر ، يمكن الإعتماد عليها في تأريخ التحفة بما عليها من أسلوب الكتابة ، والوسيلة الطبيعية عنده للوصول إلى هذه القاعدة هي الالتجاء إلى الكتابات المؤرخة في إيران ، ليستخرج منها أعطاءاً يقيس بها الكتابات غير المؤرخة (بطريق المقارنة الأسلوبية) ، وبذلك يستطيع أن ينسب الأثر ذا الكتابة والتحفة ذات الكتابة كلاً إلى عصره .

ومن ثم فهو يحصر الكتابات الكوفية في أنواع ، هي : البسيطة والورقة وذوات الأرضية الباتية ، ويتحقق من تأريخ كل منها ، ويتعرف خصائصه ، ويقارن الكتابات غير المؤرخة بهذه الكتابات ذات التاريخ ، ليحل بذلك مشكلة من مشكلات الفن الكتابي الإسلامي على الحزف والنسوجات والمباني والأحجار القبرية وغير ذلك من التحف والآثار التي تحتاج إلى تأريخ ، لإلحاق كل منها بعصره بطريق الاستدلال .

* . * . *

(١) S.P.A., II Chapt. 46 B. pp. 1743-1769 "Ornamental Kufic Inscriptions on Pottery."

(٢) S.P.A., II, p. 1743.

(٣) S.P.A., II, pp. 1743/44/48. & 1750-69.

مهرومارسيه :

أما « مارسيه » في مؤلفه^(١) فيتناول الكتابة الكوفية على اعتبار أنها نوع من أنواع الزخارف الإسلامية ، وهو يعرض لها عند كلامه عن الزخارف المعمارية في عصورها المختلفة ، فيذكر الزخارف الكتائية إلى جانب الزخارف النباتية والزخارف الهندسية ، وهو لا يتعرض لهذه الكتابة بتحليل أبجدي ، وإنما يكتفي بوصفها وصفاً عاماً ، مشيراً إلى ما قد يكون بين بعضها والبعض الآخر من فرق في الأسلوب أو تفاوت في درجة الإجابة .

ويجمل أن نشير هنا إلى اللواضع التي تعرض فيها « مارسيه » إلى الكتابة الكوفية ، فنجد في كلامه عن فنون شمال أفريقية في عصر الأغالبة^(٢) يذكر كتابة القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ، ثم يتناول كتابات شمال أفريقيا بكلام عام موجز خلاصته أن تلك الكتابة كانت من البساطة بحيث لم تبلغ أن تكون عنصراً من عناصر الزخرفة ، بمكس كتابات القرن الحادي عشر الميلادي التي غدت عاملاً زخرفياً بالتمام حدّاً بعيداً من الروعة والجمال — كما في القيروان ، حيث داحتها الزخارف واختلطت بها اختلاطاً صعباً مما أن يعد الإنسان عناصر الزخرفة الإسلامية دون أن يدخل فيها عنصر الكتابة ، وفي اعتقاده أن ذلك كان بتأثير الشرق الإسلامي ، وعنده أن التزوج الذي انتهت إليه الكتابة حتى أصبح عاملاً زخرفياً ، إنما تم واكتمل في شرق العالم الإسلامي ، وهو يشارك فلوري الرأي أن كتابات « آمد » في ديار بكر مثال طيب لما بلغت الكتابة من الإتقان الزخرفي ، وهو ينسب الفضل إلى فلوري في دراسة كتابات « القصور » بجامع القيروان^(٣) .

ويتطرق « مارسيه » بعد ذلك إلى وصف الحروف ، ويخص الحروف ذات الزخارف بتأنيده واضحة ، فيصور منها الحروف الطالمة ، ويبين ما لحق نهاياتها من زخارف^(٤) ، ويستعرض على سبيل المقارنة الأسلوبية نماذج من كتابات القيروان الزخرفية وكتابات تونس ومنستير ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، ويقارن كتابة القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين بكتابة القرن الثاني عشر ، ويظهر بجلاء كيف انتهى تطور الخط إلى انحطاطه في مجموعه في عصر بني حماد في الجرائر (٣٩٨/٥٠٠ هـ) وبني خراسان في تونس^(٥) حيث اختفت من نهايات الحروف الطالمة تلك الوريقات الزخرفية التي كانت تحليها ، وحيث عادت الكتابة ثانية إلى حالة من البداوة تسترعي النظر ، وبلغت ، برغم ذلك ، من التعقيد حدّاً يصعب معه قراءتها ؛ وفي القرنين السادس والسابع الهجريين ، دلت الحروف إلى الاستدارة بتأثير الشرق الإسلامي منذ العصر السلجوقي ، وتبدت هذه الظاهرة واضحة في شواهد القبور^(٦) .

وهو في الفصل الذي يقدمه للحلافة الأموية في قرطبة (القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي) ، يعرض علينا نماذج من

(١) G. Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T. I, II.

(٢) *Manuel*, T. I, p. 165.

(٣) G. Marçais, *Manuel*, T. I, p. 165/6/7.

(٤) Marçais, *Manuel* I, p. 166, fig. 92.

(٥) *Ibid*, p. 169.

(٦) أنظر :

Van Berchem, *Inscriptions Arabes de Syrie*, 1897 Notes d'Archéologie, tir. à part du J. Asiatique.

كتابات قرطبة وطليلة ومدينة الزهراء^(١)، ويقارن بينها على طريقته مقارنة سريعة، ويخلص من ذلك إلى أن كتابات مدينة الزهراء كانت أكثر ازدهاراً من كتابات قرطبة وطليلة، وبأسف أن تكون قلة الآثار القائمة في مدينة الزهراء، سبباً في حرماننا من ثروة كتابية هائلة، ويشير إلى أن كتابات عصر خلافة قرطبة كثيرة الشبه بكتابات القيروان في القرن التاسع الميلادي.

وبنفس الطريقة يعالج «مارسيه» كتابات عصر بني نباد في إشبيلية (القرن الخامس الهجري)، والرابطين في مراکش والجزائر (٥٤٨/٥٤٩) والموحدين في الأندلس وشمال أفريقية (٥٤١/٥٤٢)، ويرى أنه منذ عصر خلافة قرطبة أخذت الكتابة الكوفية تلعب دوراً هاماً في الزخارف، غير أنه يلاحظ أن الكتابة المستديرة بدأت تزاحمها وتغلبها على أمرها، وكادت مهمة الكتابة الكوفية تقتصر على النصوص الدينية، وأخذت — كما حدث في مصر في العصر المملوكي — في الإنزال، فأصبحت لا ترى في واجهات المباني ولا تكتب بها النقوش التأسيسية: كتب بها حول المحاريب كما في جامع تلمسان، ونقشت بها العبارات الدعائية الموجزة في مواضع ثانوية مثل كلمات الله — أعوذ بالله — والله^(٢) على نحو زخرفي فيه توريق وتخميل وتعقيد (ترابط) يدخلها في نطاق الموضوعات الزخرفية، ويقارن «مارسيه» على عادته بين هذه الكتابات وكتابات مدينة الزهراء والقيروان ذات النهايات الورقية (من القرن الرابع الهجري — العاشر الميلادي) ويسوق أمثلة من كتابات سرقسطة القصيرة القوائم، والتي تترايط قوائمها في أشكال هندسية بارعة تكاد تغطي على عصر الكتابة وتنتهي قوائمها بزخارف ورقية متائلة — وهذه الكتابة تثبت في مهارة مقبرة رجل الفن العربي على الجمع بين الزخارف الخطية والهندسية والنباتية في تصميم واحد^(٣).

وعلى النحو السابق يتكلم مارسيه عن الزخارف الكتابية في عصر أعقاب الموحدين (من القرن الثالث عشر إلى القرن الرابع عشر)، وهم بنو الأحمر في غرناطة وبنو حفص وبنو عبد الواد في تلمسان وبنو مرين في فاس.

ويقول مارسيه ما خلاصته أن رجال الفنون المسلمين لم يستخدموا الكتابة، ولا سيما الكتابة المستديرة، بثل الكثرة والإجادة اللتين تبدوان في كتابات هذا العصر في أفريقية والأندلس على السواء، فهي، في كل من المكانين تغطي المساحات الواسعة من سطوح المباني، وتكون الأشرطة الكتابية، قوامها الآيات القرآنية والعبارات الدعائية التي تزجي عادة إلى مؤسس البناء، وقل بسبب شيوع استعمال الخط اللين استخدام الكتابات الكوفية قلة جعلت منها كتابة تذكارية، وأشهر الكتابات الكوفية من هذا العصر كتابة المحراب في جامع «سیدی أبي الحسن» في تلمسان (٥٩٦ هـ)، والمصابات التي نحلي تيجان الأعمدة في «مدرسة المطارين» (٥٧٣ هـ) والكتابات الإهدائية التي على باب «شلا» (٥٨٣٩ هـ) والكتابات التي على الجص والخشب في مدرسة «أبي العانية» (٥٧٥٦/٧٥٧ هـ) وهذه، على وجه الحصر، هي آخر الكتابات الكوفية التذكارية للمروقة من حكم أعقاب الموحدين في شمال أفريقية والأندلس^(٤).

Marçais Manuel, T. I, pp. 268-269.

(١) أنظر

Ibid, p. 404, fig. 232 & p. 405, fig. 233.

(٢) أنظر

Ibid, p. 407, fig. 235.

(٣)

Marçais Manuel, T. I, p. 631.

(٤)

Bel, Inscriptions de Fès, p. 377/8/79.

أما ملوك « المدجنين » (القرن الرابع عشر الميلادي) فقد استخدموا الكتابة الكوفية المصفرة في أغراضهم الفنية ، كتبوا بها العبارات الدعائية على بعض حوائط « الكزاز » أو القصر الذي كان أنشأه « بنو عباد » في إشبيلية على غرار قصر الحمراء في غرناطة ، ورسمه وأعادته إلى حالته الأولى ملوك المدجنين ، ثم سجلوا فوق حوائطه خضوعهم لسلطانهم المسيحي . « دون بدور »^(١) — وفي استخدام الكتابات الكوفية وأساليب الفن الإسلامي وتفضيله بعد انتهاء حكم العرب المسلمين في الأندلس دليل واضح على مقدار تأثير العرب بفنون المسلمين .

وفي عصر « الأشراف السعديين » في مراکش (١٢٩٠/٩٥١ هـ) اقتضت مهمة الخط الكوفي على كتابة بعض النصوص القصيرة والمبارات الدينية^(٢) ، وأصبح الخط المستدير ذوق العصر ، وازوى الخط الكوفي وضاد الخط اللين بوجه عام .

مجهود ليفي بروفنسال :

« أما ليفي بروفنسال » ، فيرى أن شرق العالم الإسلامي أغنى من غربه بالكتابات المؤرخة التي ما تزال في مواضعها الأولى^(٣) ، وفي نظره أن الكتابات المؤرخة المثبتة في أماكنها خير ما يعين على الدراسة المنظمة المنتجة في علم الكتابات ، وينتقل بعد ذلك إلى موضوع كتابه الذي جمع فيه الكتابات الأسبانية المعروفة وغالبها شواهد قبور من جهات مختلفة في أسبانيا العربية ، كقرطبة وإشبيلية وبطليوس وماردة وطليلة وأبله وطركونة وألبيرة والقنف والمريّة وجيان وغرناطة وغيرها .

وهو يتناول في المقدمة بعض الكتابات الأندلسية بالتعليل الأبجدي ككتابات قرطبة (من القرن الثالث والقرن الرابع والقرن الخامس للهجرة)^(٤) ويعرض نموذجاً واضحاً لكتابات إشبيلية في القرن الخامس الهجري^(٥) ونموذجاً آخر من كتابات « طليطلة » المزخرفة من القرن ذاته^(٦) ، ثم يحلل بعض كتابات طليطلة المؤرخة ٤٣٢ هـ « وألمرية » المؤرخة ٥٢٧ هـ^(٧) ، ثم يعرض نموذجاً من كتابات « غرناطة » اللينة المؤرخة ٧٤٩ هـ المكتوبة على أرضية من الزخارف النباتية .

كتب ليفي بروفنسال في مقدمة كتابه شيئاً عن عادة اتخاذ الشواهد لتسجيل الوفاة في غرب العالم الإسلامي ، تلك الشواهد التي عرفت في شمال أفريقية باسم « المقابر » ، وفي الأندلس باسم « التاريخ »^(٨) ، ثم تعرض لطريقة رسم

(١) « عز لمولانا السلطان دون بدور » .
H. Basset et Lévi-Provençal, *Chella*, p. 31.
Marçais, *Manuel* T. II, p. 656 fig. 367.

(٢) مدرسة « الشراطين » في فاس (لاحظ تكرار كلمتي « الملك لله » بالخط الكوفي في أعلى القود) .
Marçais, *Manuel*, T. II, pp. 427, 765.

(٣) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes Texte et Planchés (LEYDE ... PARIS MCXXXI)* 1931, *Introduction*.

(٤) Lévi-Provençal, I.A.E., *Intr.* p. 30 figs. 1, 2, 3. (٤)

(٥) Ibid, p. 31, figs. 4, 5. (٥)

(٦) Ibid, p. 33, Figs. 7-8. (٦ ، ٧)

(٨) أي التاريخ لاوثة Ibid, p. 24-25. (٨)

الكلمات منذ كانت للمغاربة طريقة تختلف عن طريقة المشرقة بعض الشيء في رسم الكلمات^(١).

وصف بروغنسال الحروف الكوفية الأندلسية في عصور مختلفة بقدر ما صبح به اللعام في مقدمة كتابه ، وهو في مواضع منها يحيل القارئ إلى ما كتبه مارسيه وفلورى ، ولا يفوته أن يشير إلى وجود شبه بين كتابات الأندلس في القرن الرابع الهجرى وكتابات القيروان في عصر الأغالبة (القرن الثالث الهجرى) ، ويذكر سبق العالم الإسلامى الشرقى إلى زخرفة الكتابة بالأوراق النباتية ، وشيوع الكتابة للمستديرة في الأندلس في عصر بنى نصر (القرن الثامن الهجرى).

مهرود جانه دافيد فيل :

أما « جان دافيد فيل » الذى اضطلع بالجزء الخاص « بالأخشاب ذات الكتابات » من الدليل العام لدار الآثار العربية^(٢) ، فإنه تناول الكتابات الكوفية بشيء من الوصف للوجز في مقدمة قصيرة لمجموعة اللوحات ؛ بدأ كلامه بالإشارة إلى بساطة الكتابة الكوفية أول الأمر ، ثم تكلم عن تأثير الكتابة الطولونية على الأخشاب بأسلوب الزخارف « السامرية » من حيث إتخاذها على الخشب بطريقة « القطع المائل » slanting cut ، وهو يستشهد في ذلك بما يقوله « فلورى » عن تأثير زخارف الجص في دير السريان بأسلوب سامرا ، وهى معاصرة للزخارف الطولونية^(٣) ، وبما يقرره « هرتزفيلد » من تأثير الفن الطولونى بالفن السامرى فيما كتب عن سامرا^(٤) ، وهو يصف الحروف الكوفية الطولونية على الأخشاب باللفظ النسبى ، وبالقصر ، بحيث تبدو ذات مسحة من القوة والقل ، ويستشهد بإفريز الكتابة الذى يوجد في أسفل السقف بالجامع الطولونى ، ويعتبره نموذجاً صادقاً للكتابة الطولونية ، ويرى « جان دافيد فيل » ، أن هذا الأسلوب المستحدث في الكتابة انقضى في مصر بانقضاء أيام أحمد بن طولون^(٥).

ثم يصف كتابات العصر التالى ، عصر الأخشيديين والفاطميين ، بأنه كان في مجموعة عصر تجويد ارتقت فيه الزخارف الخطية التى كانت قد أخذت في الظهور قبيل العصر الطولونى — وهو يلاحظ ميل القرن الرابع الهجرى (الماشر الميلادى) إلى التوريق ، تلك الظاهرة الزخرفية التى بلغت كمالها في مصر في القرن السادس الهجرى — الثانى عشر الميلادى^(٦).

* * *

أما حسن الهوارى فكان قد بدأ في مجال الكتابات جهداً مشكوراً ، فنشر بحثين تحليلين عن شاهدين من شواهد

(١) Lévi-Provençal, (La Langue des Inscriptions), pp. 26-27.

(٢) J. David Weill, Cat. Gén. du Musée, Bois à Epigraphies, jusqu'à l'Epoque mameluke.

(٣) Ibid, p. VII Introduction.

(٤) Ibid, pp. VII & VIII.

(٥) راجع ما كتبناه عن العصر الطولونى « تطور الكتابة في القرن الثالث الهجرى » .

(٦) يلاحظ أن هذه الظاهرة اكتملت في مصر منذ القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) وأن القرنين الماشر والحادى عشر الميلاديين (الرابع والخامس الهجريين) شهدا أنواعاً من الزخارف تفوق زخارف القرن الثالث بكثير — أما القرن الثانى عشر الميلادى الذى يشير إليه « جان دافيد فيل » فهو في مصر نهاية الدولة الفاطمية ، وبعبارة أخرى نهاية الزخارف الكتابية ، حيث ساد بعد ذلك الخط النسخى الخالى من الزخارف

القبور هما أقدم شاهدين معروفين من العصر الإسلامي في مصر^(١) ، نشر الأول في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من المجلة الآسيوية الملكية ، بعنوان « أقدم أثر إسلامي معروف » مؤرخ ٣١ هـ (٦٥٢ م) من خلافة عثمان ، والثاني في عدد أبريل سنة ١٩٣٢ من المجلة المذكورة^(٢) بعنوان « ثاني أثر إسلامي معروف » مؤرخ ٧١ هـ (٦٩١ م) من خلافة عبد الملك ابن مروان . درس في البحث الأول منهما علاقة هذا الشاهد المبكر بالكتابات العربية الجاهلية ، وعنده أن نقش القاهرة (٣١ هـ باسم عبد الرحمن بن خير الحاجر) رابع نقش حجري معروف ، ثم استخلص منه أبجدية خاصة .

وهو في البحث الثاني يقارن بين كتابة شاهد ٧١ هـ وشاهد ٣١ هـ ، ويطلعنا على ما في هذا النقش المؤرخ ٧١ هـ من تحسين ظاهر .

ويعتبر يوسف أحمد أول من أحيا الكتابة الكوفية في مصر بعد رقتها الطويلة ، وهو مجود من الطراز الأول ، وله في هذا الخط آراء وضعها عجالتين باسم « الخط الكوفي »^(٣) ، وعلى يديه تعلمنا حذق قراءة النصوص الكوفية .

(١) The most Ancient Islamic Monument Known - (dated A.H. 31, A.D. 652), from the time of the third Calif Uthman, J.R.A.S., pp. 321-333, (April 1930).

(٢) The Second Oldest Islamic Monument Known, dated A.H. 71 (A.D. 691) from time of the Omayyad Calif Abdel-Malik ibn Marwan, J.R.A.S. 289, 293 (April 1932).

(٣) نشرتهما مطبعة حجازي القاهرة عامي ١٩٣٠ ، ١٩٣١ .

الفصل الرابع

تقسيم الكتابات الكوفية

* تقسيم الكوفي تقسيماً تقليدياً بحسب هيئته إلى :
كوفي بسيط ، وكوفي موزق ، وكوفي ذي أرضية نباتية ،
وكوفي مضفر ، وكوفي ذي إطار ، وكوفي هندسي الأشكال .

الخطوط التي صدرت عن الكوفة :

* الأفضل تقسيمها بحسب ما كانت تؤديه من وظائف
إلى :

(١) خط التحرير الخفيف .

(٢) الخط الثقيل

وتقسيم الخط الثقيل إلى :

(١) كوفي المصاحف (ب) الكوفي التذكاري .

التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية

اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الكتابات الكوفية تقسيماً تقليدياً إلى الأنواع الآتية :

١ — الكوفي البسيط : وهو النوع الذي لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التضيير ، ومادته كتابية بحت ، وقد شاع في العالم الإسلامي شرقه وغربه في القرون الهجرية الأولى ، وبقي الأسلوب المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر ، ومن أشهر أمثله على ما مر كتابة قبة الصخرة في القدس وكتابة مقياس النيل في القاهرة وكتابة الجامع الطولوني ، وغالبية الكتابات التي ترى على شواهد القبور في مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامي .

٢ — الكوفي الورق : وهو النوع الذي تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار ، تنبث من حروفه القائمة وحروفه المستقيمة ، وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال .

ولقد بدأت ظاهرة التوريق هذه في صورتها الأولى في مصر قبل أن يتقدم القرن الثاني الهجري ، وبلغت في مصر درجة تبعث على الاعتقاد بأنها صادفت فيها مكاناً مناسباً لنموها واكتماها وذلك قبل منتصف القرن الثالث الهجري . ويطلب أن تكون زعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي وغربه ، حيث قدر لها أن تلعب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة ، وأقدم كتابة موروقة شرق العالم الإسلامي كتابة في المسجد الجامع في نابين في فارس مؤرخة ٢٨٨ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمي غاية ما بلغته هذه الظاهرة في مصر من النمو والتطور والارتقاء .

ومن أشهر الأفاريز الموروقة ما يوجد في المقصورة في الجامع الحاكمي من نهاية القرن الرابع الهجري . والأفاريز الموجودة في آمد شمالي العراق .

٣ — الكوفي ذي الأرضية النباتية : (الكوفي الخمل) وتستقر فيه الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات اللولية وأوراقه ، وأشهر أمثله في إيران وفي غزنه وفي مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ويلحق بهذا النوع كتابات تستأثر فيها الحروف بالجزء الأسفل من الأفريز وتشغل الزخارف النباتية كل فراغ يتخلف بعد ذلك .

٤ — الكوفي المضفر (المقعد أو الترابط)^(١) : وهو نوع من الزخارف الكتابية التي بولغ في تعقيدها أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية ، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة ، كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكي ينشأ من ذلك إطار جميل من التضيير ، وأقدم الأمثلة المعروفة من هذا النوع هي من أوائل القرن الخامس الهجري ، عرفه شرق العالم الإسلامي وغربه في وقت واحد تقريباً ، وأقدم أمثلة في فارس في قلعة رادكان (٤١١ هـ) وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان (في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ) ، ومن أشهر أمثله وأكثرها

(١) وقد سبقت الإشارة إليه عند الكلام عن جهود « سام فلوري » .

تمقيداً في إيران كتابة في ضريح « بير - ي - عالداد » من القرن الخامس ٤١٨ هـ ، ومن أشهر أمثله في مصر الأشرطة الكتابية المضمرة في ضريح الخلفاء العباسيين بالقاهرة ، بالغة درجة قصوى من التعميد ، وهي معاصرة لحكم الظاهر بيبرس المملوكي (٦٥٨ / ٦٧٦ هـ) ، والكتابة المنحوتة في الرخام في مدخل جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة .

والدراسة الراكشة من أكثر المدارس الكتابية إنتاجاً لهذا النوع وإبداعاً فيه ، ومن أشهر أمثله هناك كتابات جامع تازة المضمرة ، وجامع « سيدى أبى الحسن » في تلمسان ٦٩٦ هـ ، وكتابات « باب شلا » الإهدائية ٧٣٩ هـ ، وكتابات مدرسة أبى العنانية ٧٥٢ / ٧٥٦ هـ ، ومنه كتابات « الكزاز » في إشبيلية باسم سلطان المدجنين « دون يدرو » ، من القرن الرابع عشر الميلادى - الثامن الهجرى .

هـ - الكوفي الهندسى الأشكال : ويمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا ، أساسه هندسى بحت ، ولا تزال نشأته غامضة ، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف المحرق في العراق وفارس والمعروفة « بالمزارباف »^(١) هي التي أوحى به ، وهو شائع في مساجد إيران والعراق .

وأشهر أمثله في مصر في مسجد السلطان قلاوون (٦٨٣ / ٦٨٤ هـ) ومسجد زين الدين يوسف (٦٩٣ هـ) وتربة أم السلطان المعروفة بتربة الوالدة صاحبة القبتين السلطانيتين بقرافة السيوطى من أواخر القرن السابع الهجرى ، وكتابة في مسجد البردينى بالداودية في القاهرة (١٠٢٥ هـ) ، وكثير استخدامه في العصر التركى الأخير ، وتوجد منه أمثلة في مساجد فوه ورشيد الأثرية .

ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية الثلاثة أو المسدسة أو الثمينة أو المستديرة ، والبوع في مجموعته زخرفى بحت ، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها ؛ إلى هذه الأقسام سالفة الذكر اعتاد مؤرخو الفنون الإسلامية تقسيم الخط الكوفى ، وهو التقسيم التقليدى الذى جروا عليه حتى الآن ، اضطرروا إلى تقسيمه على هذا النحو لأنهم جعلوا الشكل أساس التقسيم ، ولهم كل العذر في ذلك لأنهم تناولوه على اعتباره عنصراً من عناصر الزخرفة .

[انظر مجموعة أشكال ١]

* * *

ونحن نريد أن نخالف فلورى ومن نمنا نحوه من مؤرخى الفنون الإسلامية في تقسيم الكتابة الكوفية إلى الأنواع التى مر ذكرها ، ونرى من الأفضل تقسيم الكتابة التى صدرت عن الكوفة ، لا على أساس من هيئتها ، وإنما بحسب ما كانت تؤديه من أغراض .

ومن ثم فنحن نقسم الكتابات التى صدرت عن الكوفة إلى الأنواع الآتية :

١ - خط التحرير الخفيف ، أو خط « الديونة » والتدوين .

٢ - الخط الثقيل اليابس نوعاً ، أو الخط التذكارى .

٣ - خط المصاحف .

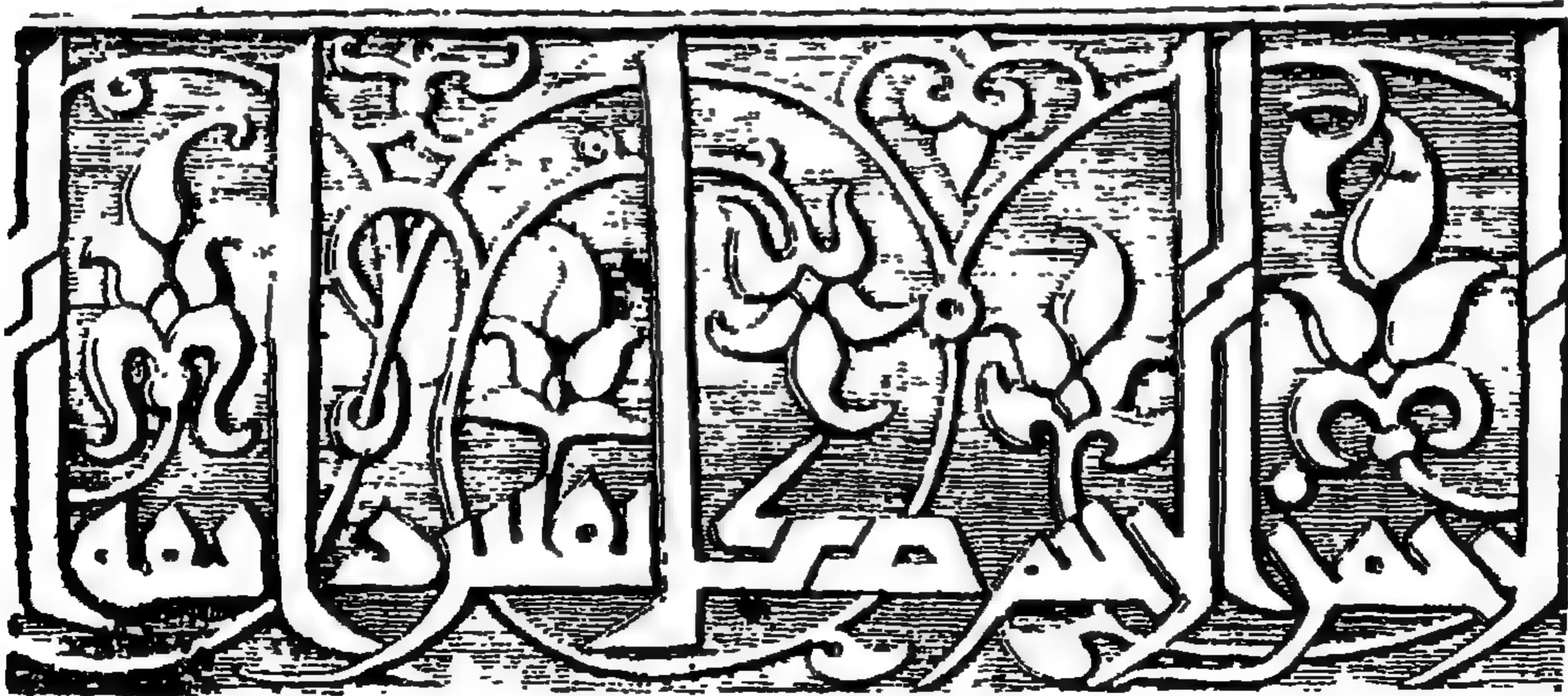
(١) وتتكون زخارف « المزارباف » من وضع الطوب المختلف المحرق في أوضاع رأسية وأفقية بحيث تفسح من ذلك أشكال هندسية وكتابية لا حصر لها .



شكل ١ - (أ) كوفي بسيط على أرضية غير مزخرفة : التمرير الكتابي الدائر بأسفل السقف بالجوامع الطولية ، من القرن الثالث الهجري .



شكل ١ - (ب) كوفي مورق تليق فيه الأوراق النباتية من صلب الحروف ، مقصورة حاتم المالك بأمر الله ، القاهرة ، القرن الرابع الهجري .



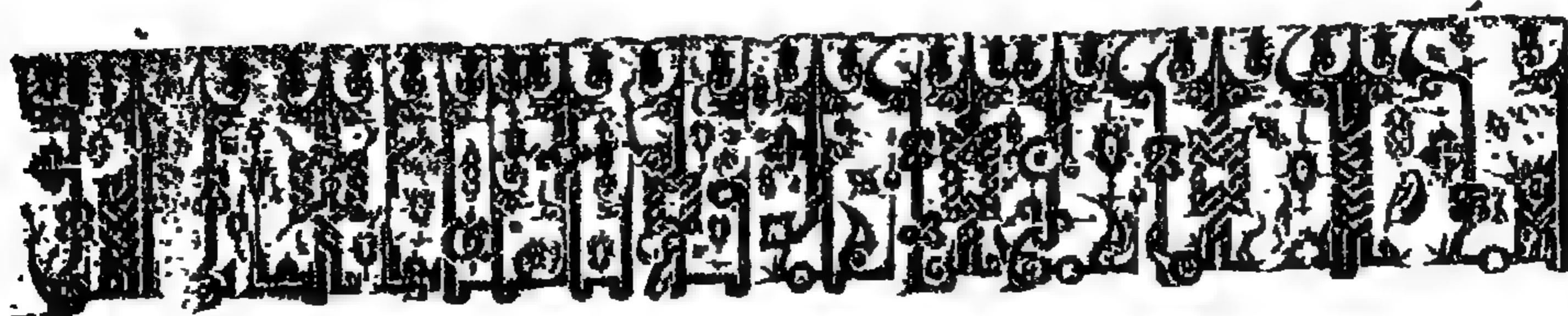
شكل ١ - (ج) كوفي يرتكز على أرضية نباتية مكونة من فروع نباتية لا تتصل بالحروف إيران ، القرن الرابع الهجري - الماشع الميلاي .



شكل ١ — (د) كوفي ذو أرضية نباتية ، تستأثر فيه الحروف بالجزء الأسفل من الكتابه
وتشغل الزخارف كل فراغ يتخلف بعد ذلك — نسيج لإيراني من القرن
الثالث الهجري



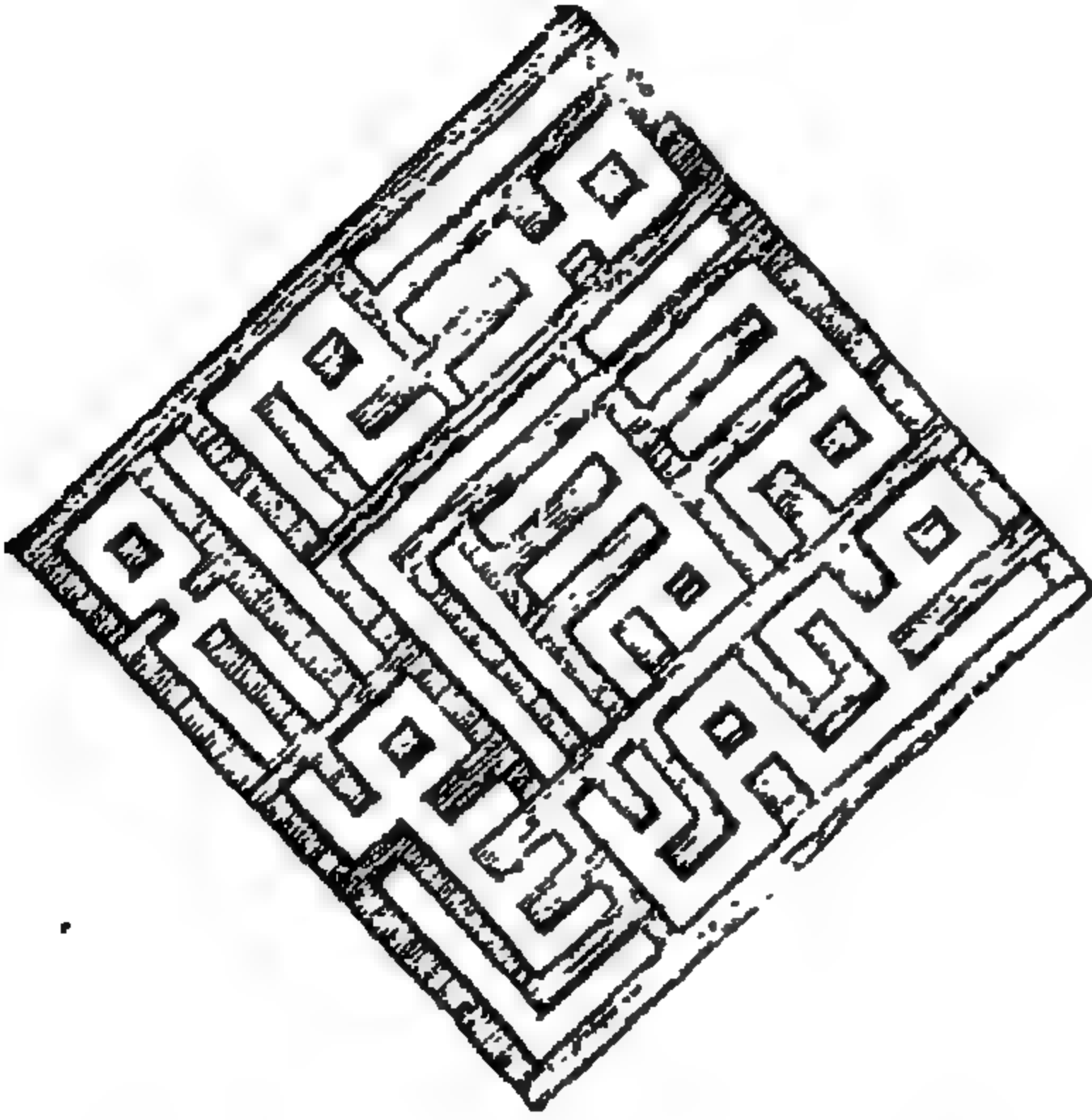
شكل ١ — (هـ) شريط كتابي بالخط الكوفي ، يرى حول المحراب في جامع نلسان الكبير ،
تستأثر فيه الكتابة بالجزء الأسفل من الأفرز وتغطي الزخارف النباتية
فراغ الجزء العلوى — من القرن الرابع الهجري ، قلا عن « مارسيه »



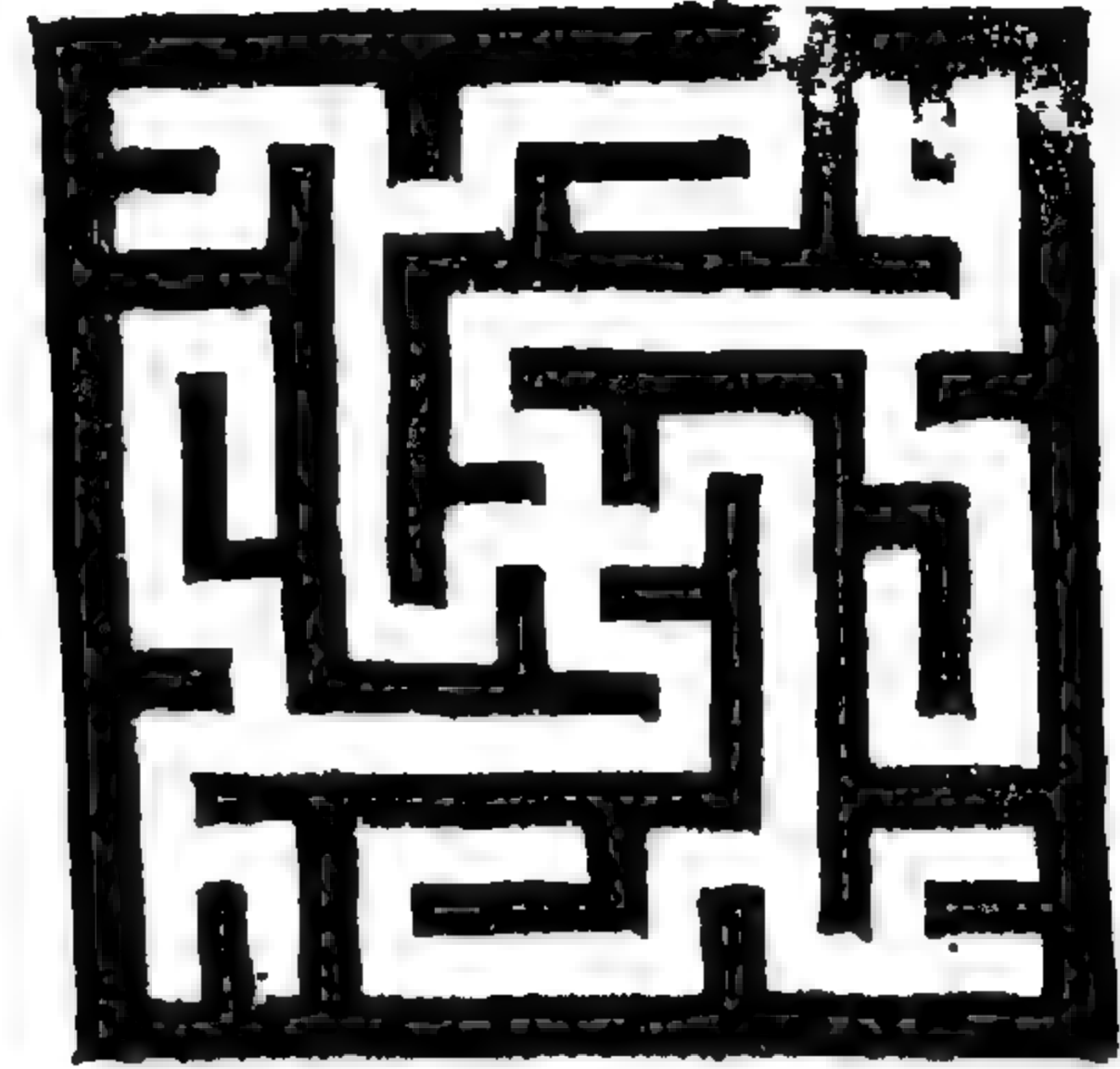
شكل ١ — (و) كوفي مضفر بالخط التعقيد من ضريح پير — ى — عالمدار ، إيران
القرن الخامس الهجري ، الحادى عشر الميلادى



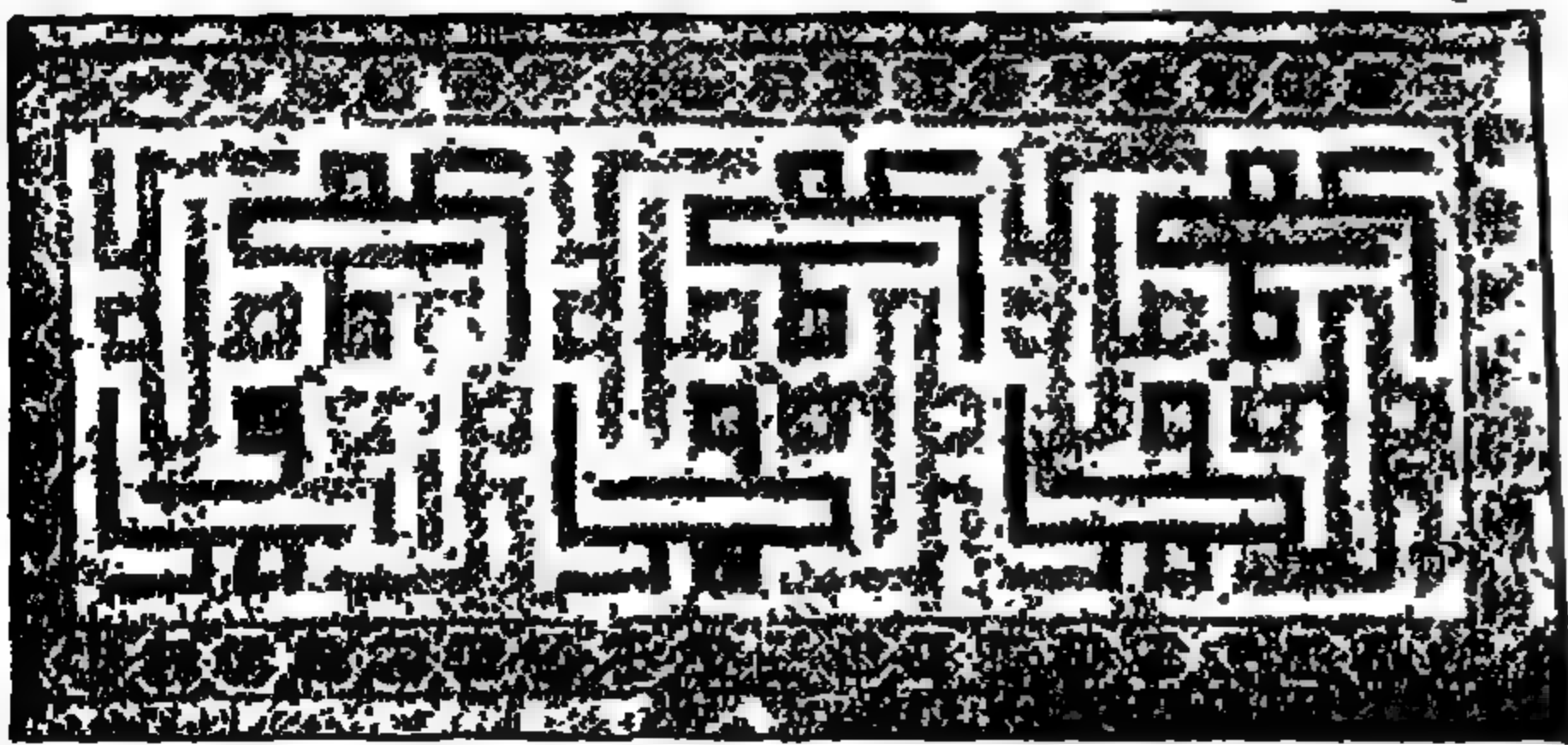
شكل ١ - (ز) الكوفي ذو الإطار - كتابات باب «شلا» الإمدائية ٧٣٩ هـ حيث تترايط قوائم الحروف لتكون إطاراً زخرفياً



شكل ١ - (ط) كوفي مربع شائع الاستخدام في تحلية المباني الطوبوية والقيفاء الرخامية في إيران - عرف في مصر في العصر المملوكي



شكل ١ - (ح) كوفي مربع شائع الاستخدام في تحلية المباني الطوبوية والقيفاء الرخامية، عرف في مصر في العصر المملوكي.



شكل ١ - (ك) كوفي مربع داخل مستطيل عرف في مصر في العصر المملوكي، من نوع القيسية الرخامة



شكل ١ - (ي) كوفي مربع داخل دائرة، عرف في مصر في العصر المملوكي

الفصل الخامس

خط التحرير المخفف

* خط التحرير المخفف خط قائم بذاته — ليس اشتقاقاً من الكوفي الثقيل — خط التحرير المخفف أقدم وجوداً من الكوفة — خط مدور سريع الإنجاز استخدم في الأغراض اليومية والأغراض العلمية .

* كتب به على البردي أول الأمر — استخدم للنسخ في الأوراق — خدم الحركة العلمية في الكوفة إلى جانب حركة التدوين — عرف باسم خط الديونة والتدوين .

* جروهمان يحلى غوامض هذا الخط بدراسته لمجموعة من أوراق البردي — ويخدم بهذه الدراسة التاريخ السياسى والاجتماعى لمصر الإسلامية ، كما يخدم تاريخ الفن الكتابى .

خط التحرير المخفف

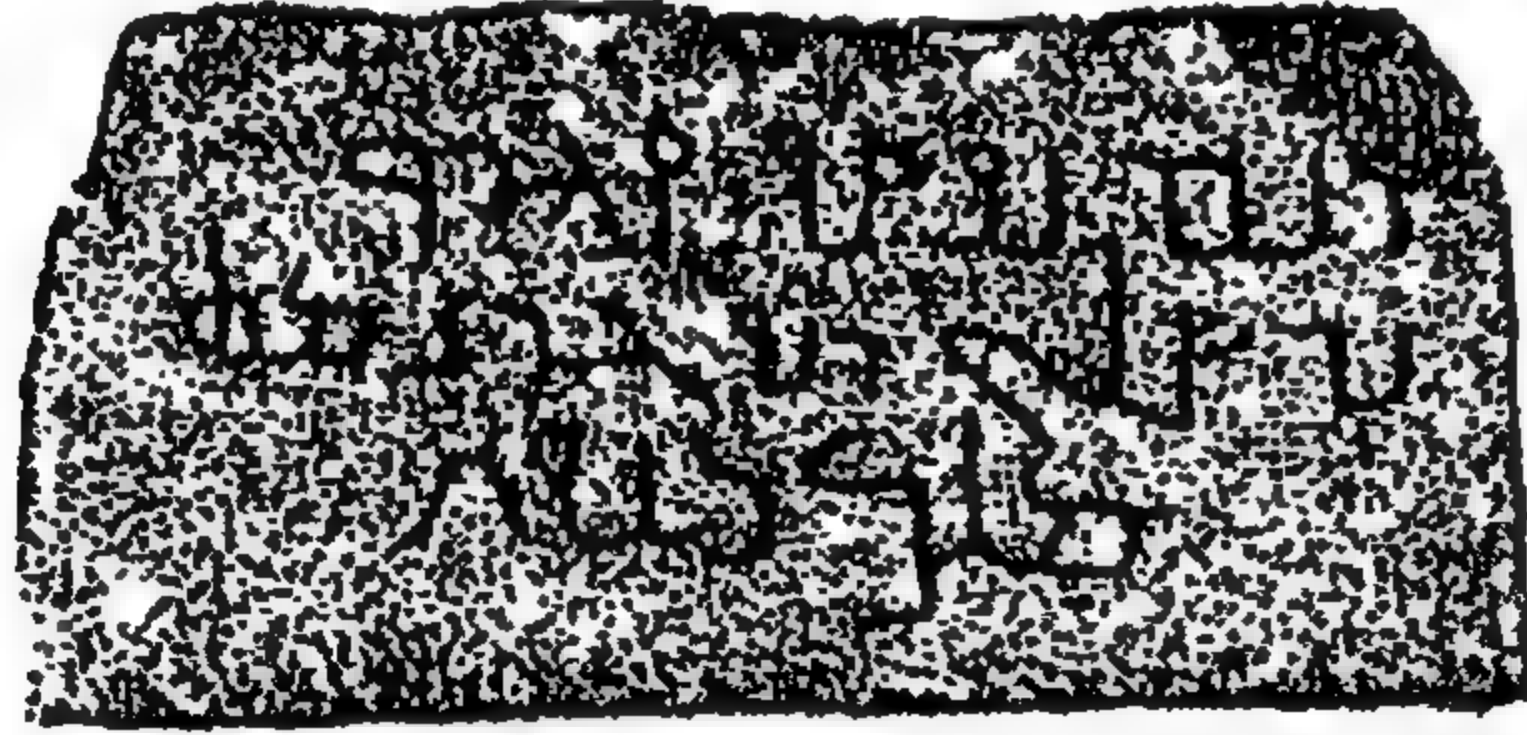
يمكن أن نرجع أقدم الكتابات العربية الإسلامية إلى أصلين إثنين هما التدوير والترييع^(١) ، رأيتاها يظهران جنباً إلى جنب منذ بداية القرن الأول الهجري (السابع الميلادي) ، وما من شك في أنهما أقدم وجوداً من الإسلام ، وأنهما يرجعان إلى أصول جاهلية نلحها في النقوش النبطية التي عثر عليها شمالي الحجاز وجنوبي دمشق^(٢) .

وقد ثبت من مقارنة كتابات القرن السابع الميلادي (الأول الهجري) بالكتابات النبطية لتتطورة فيما بين القرنين الثالث والسادس الميلاديين أن التدوير والترييع ظاهرتان متلازمتان وأصلان ثابتان من أصول الكتابة العربية في جاهليتها وإسلامها .

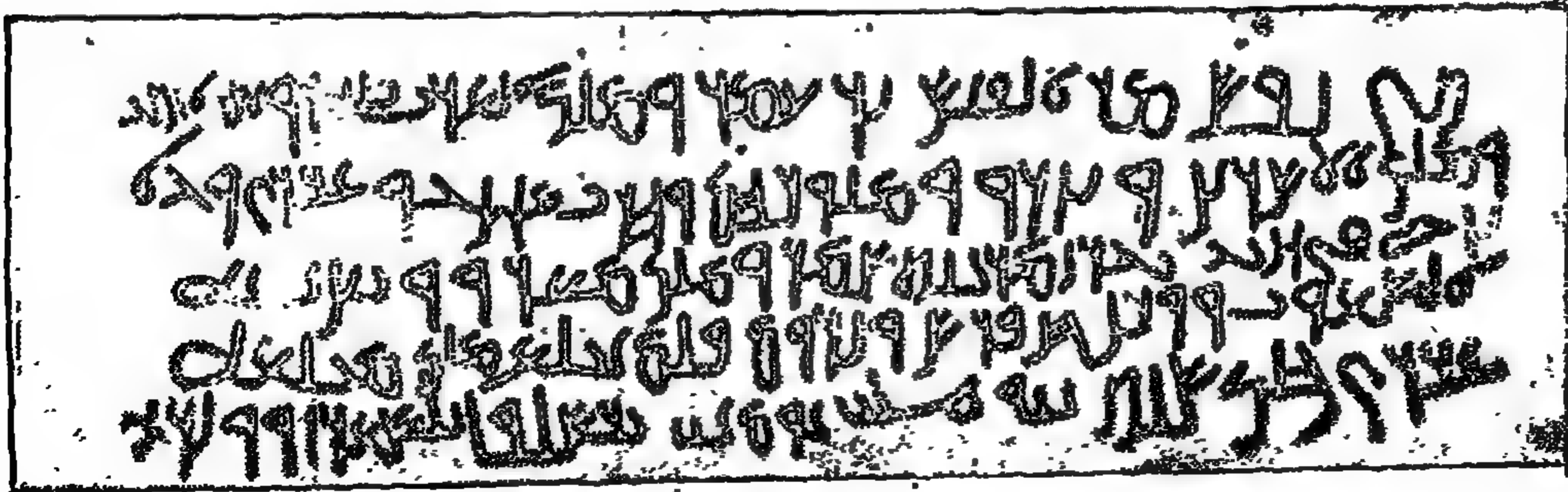
ومن ثم فنحن لا نستطيع أن نذهب مع الداهيين الذين يقولون بأن خط التحرير المخفف (اللين) متطور عن الخط الثقيل للربع ، ولا نستطيع أن نؤمن بالنظرية التي تقول بأن خط النسخ (اللين) تولد عن الخط الكوفي « الربع » وأن واضع خط النسخ هو « ابن مقلة » وزير الخليفة العباسي « المقتدر » المتوفى سنة ٣٢٤ هـ .

(١) ويسميان أحياناً « التدوير والبسط » .

(٢) انظر النقوش النبطية الآتية ل ترى كيف يظهر الترييع والتدوير معاً في النقوش العربية الجاهلية .



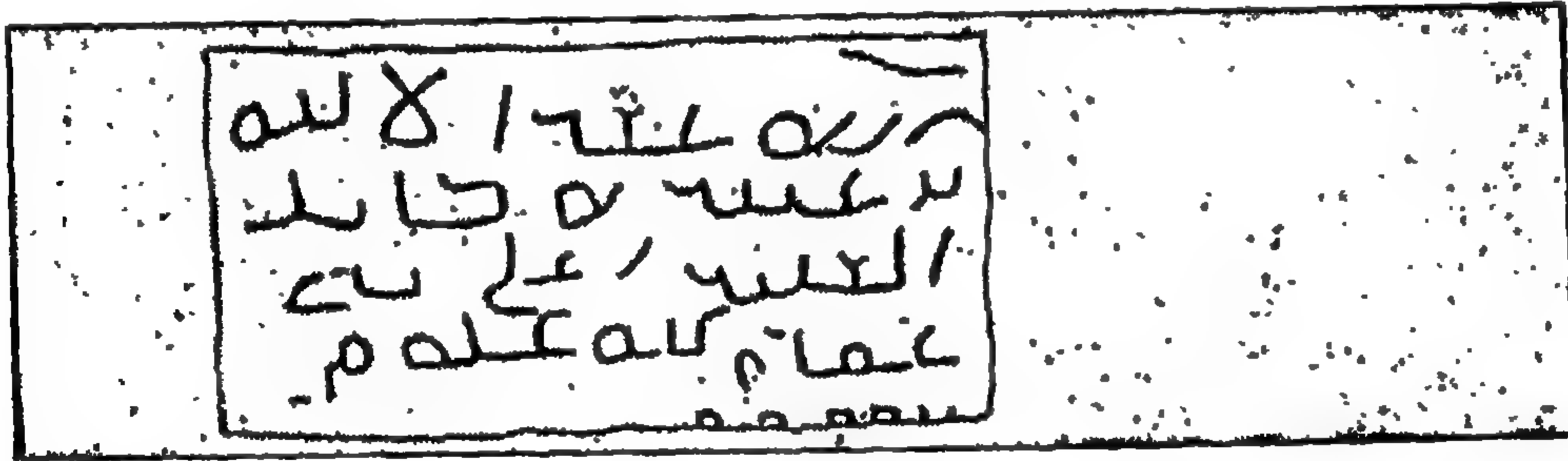
نقش نبضي عثر عليه في « أم الجمال » من القرن الثالث الميلادي
تغلب عليه مسحة الترييع



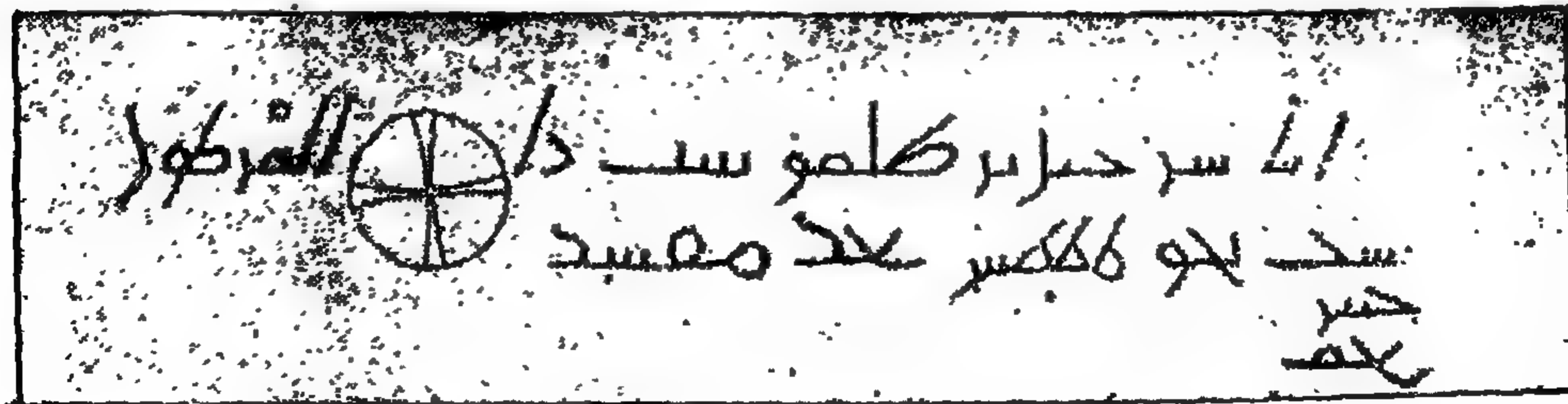
نقش « النارة » النبطي الذي يرجع إلى سنة ٣٢٨ ميلادية ، وحروفه جمع بين الترييع والتدوير

ولقد عثرنا على بردية مؤرخة ٢٢ هـ في مجموعة الأرشيدوق رينر^(١) بالخط اللين ، هذه الوثيقة تقطع بشيوع الخط اللين وتداوله منذ ٢٢ هجرية ، وهي أقدم وثيقة بردية معروفة ؛ وهكذا يقوم الدليل على استقلال الخط اللين عن الخط اليابس وعلى معاصرته له منذ بواكير نشأته في الكوفة التي أسست بين عامي ١٨ ، ١٩ هـ ، بل لقد نستطيع أن نجزم بسبقه عليه ، هذا الخط اللين استخدم في تأدية الأغراض اليومية ، لأنه يؤدي الغرض على وجه أسرع وبطريقة أطوع — وفي مجموعة « مورتز » وثيقة هامة تؤيد ما نذهب إليه^(٢) بدأها الكاتب بالخط اليابس ، وقد تجلت في سطورها الأولى عناية شديدة أخذ الكاتب نفسه بها أول الأمر ، غير أنه ما لبث أن أسرع فأنتمت الرصانة التي كانت باقية في رسم الحروف لمجرد تحرره من الدقة التي أخذ نفسه بها ، فمالت سطوره ، ولم يعد ما بينها متساوياً ، واستدارت الحروف ولانت ، واستعمال الجفاف الذي كان يعيها إلى تدوير ، ودل ذلك على أن الخط الذي يكتب في شيء من السرعة يستدير برغم إرادة الكاتب .

ومن ثم كان خط التحرير مستديراً بطبعه ، لأن تأدية الأغراض اليومية لا تحقق مع الإبطاء ، ولعل اجتماع هذين الخطين معاً في وثيقة واحدة يؤيد وجودهما جنباً إلى جنب في زمن واحد ، أحدهما ، وهو الكوفي المربع اليابس كان يستخدم حين يتوفر الوقت لدى الكاتب . والآخر — وهو الخط المستدير اللين الذي كان يستخدم في تأدية أغراض الحياة اليومية ، بالسرعة والسهولة اللتين تتطلبهما عادة تلك الأغراض العاجلة ، شكل (٢) بردية هشام المؤرخة ٩١ هـ .



نقش آخر عثر عليه في « أم الجبال » يرجع إلى القرن السادس الميلادي ، يجمع بين التريع والتدوير



نقش نبطي باسم « شرحيل بن ظلو » عثر عليه في حران ، مؤرخ ٦٨ ميلادية وحروفه جمع بين التدوير والترقيم ، وشبهها كبر بالكتابات العربية المبكرة

(١) انظر جرومان ، مجموعة الأرشيدوق « رينر » البردية — الجزء الثاني ص ٢٢
Rahner's Collection (P.E.R.F.) p. 22, no. 558.

وهذه الوثيقة مرقومة باللغتين الإغريقية والعربية وهي لإرسال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن العاص على أمانسة عام ٢٢ هـ

Moritz, Arabic Palaeography, p. 114.

ولعلنا نستطيع بهذا أن نحدد الصلة بين هذين النوعين من الخط ، ولقد أوفحننا أنهما منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجرى كان يعاصر بعضهما بعضاً ، وأنهما يرجعان معاً إلى أصول جاهلية ، وأيدنا قولنا هذا بدليل مادي هو الوثيقة سالفة الذكر التى أمدتنا بها مجموعة مورترز — ولا ندع هذا المجال حتى نؤيد ذلك بدليل تاريخي يقدمه لنا « القلقشندي » فى صبح الأعشى على لسان الشاطبي صاحب الأبحاث الجميلة فى شرح العقيلة (المتوفى ٥٩٠ - ١١٩٤ م) الذى يرجع الخط الكوفي إلى أصابن : ها التقوير والبسط^(١) ثم يقول : « وعلى ترتيب هذين الأصلين الأقلام الموجودة الآن »^(٢) .

وصاحب الأبحاث الجميلة هذا مؤلف عاش قبل القلقشندي وعنه أخذ الأخير تقسيمه للخط الكوفي (أى الخط الذى عرفته الكوفة) إلى هذين النوعين ، ومن هذا نفهم أن الخط الكوفي كان ينقسم منذ وضع صاحب الأبحاث الجميلة مؤلفه إلى تقوير وبسط ، فهذا الخط المقور (المستدير) الذى أسمىه خط التحرير الخفيف ، خط عرفته الكوفة منذ قامت ، وهو خط قديم قدم الخط المبسوط ذى الزوايا المعروف باليابس .

وقد أمكننا أن نستخلص أجدية لهذا النوع من مجموعة البردى المنسوبة إلى الأرشيدوق رينر ، ثبتها هنا للاستعانة بها على إمكان قراءة الأوراق البردية (اللوحة رقم ١) .

وقد يكون هذا القدر من التدليل كافياً للقضاء على النظرية القديمة التى ظلت تقول إن الخط اللين (المستدير) سلاية من الخط الكوفي اليابس (ذى الزوايا) ، وما لاشك فيه أن هذا الخط الخفيف (اللين) هو الأصل فى الكتابة المستديرة التى انتهت إلينا باسم الخط النسخي .

وهناك من يذهب إلى تسمية خط التحرير المستدير الذى عرفته الكوفة بخط النسخ^(٣) بمعنى خط النقل ، وتلك تسمية لا بأس بها لهذا النوع الذى كانت تتأدى به الأغراض اليومية المختلفة وأغراض العلم ، وقد قصد بهذه التسمية على الأرجح تمييز هذا النوع عن النوع اليابس الذى لم يكن يصلح من الوجهة العملية للنسخ والنقل .

ويرى بعض مؤرخي الفنون أن الكوفي ذا الزوايا نوع محرف عن الخط الكوفي المستدير^(٤) ، وإن صح ذلك كان الخط المستدير أسبق وجوداً من الخط ذى الزوايا . وهو ما لا نرى أن نوافق عليه ، لأن ثمة من الدلائل ما يؤيد وجودها متجاورين متعاصرين فى مراحل حياتهما المختلفة .

وقد تناول الأوراق البردية بالجمع والترتيب والقراءة الأستاذ « جروهمان » الذى عنى بدراسة مجموعة الأرشيدوق رينر البردية^(٥) ، والجزء الثالث منها خاص بالأوراق البردية الميرية كما عنى بدراسة مجموعة دار الكتب المصرية ، وقد أظهرتنا

(١) المقور : هو اللين (أو المستدير) وهو ما تكون عراقيته وماى منها منخضة ، عطة إلى أسفل ، كالنث والرافع ونحوهما ، والمبسوط المعبر عنه باليابس هو ما لا انخفاف ولا انعطاف فيه .

(٢) القلقشندي : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١١ .

(٣) نسخت الكتاب نسخاً من باب نفع — نقلته المصباح المنير « مادة نسخ » .

Pope, S.P.A., p. 1717.

Corpus Papyrorum Raineri, Serie Arabica (Vindobonae, 1923).

(٤)

(٥)

دراسته لأوراق البردى العريية على كثير من غوامض الحياة في مصر الإسلامية منذ عام ٢٢ هـ حتى العصر الفاطمي^(١) وقد كان اكتشاف هذه الوثائق البردية هادياً عظيماً الأثر في جلاء بعض نواحي التاريخ المصري الإسلامي^(٢) ، حيث أطلعت المؤرخين على صحائف بالغة الأهمية عرف عن طريقها الكثير من دقائق الحالة الاقتصادية والمعيشية والمهنية والإدارية في العصور الإسلامية الأولى ، ولا شك في أن تلك المجموعات البردية التي يسر الأستاذ جروهمان قراءتها ، أصبحت الآن بفضل ترتيبها وتجليه نصوصها مصدراً من أعظم المصادر في تاريخ مصر الإسلامية ؛ وقد كان اكتشافها بما عليها من الخطوط اللينة داحضاً للنظرية العقيمة التي عاشت واعتقها الكثيرون حتى وقت متأخر ، والتي تقول إن ابن مقلة^(٣) هو مخترع خط النسخ ، ويقصدون به الخط اللين أو الخط المستدير بأنواعه^(٤).

* * *

ظلت الكتابات البردية في مصر تدون باللغتين العريية واليونانية حتى بطل عام ٧٢٨م استعمال اليونانية في التدوين — ولم يأت عام ٧٣٢ للميلاد حتى كانت اليونانية قد اختفت تماماً ، واقتصرت كتاب الدواوين على كتابة النص العريي وحده ، والفضل في ذلك راجع إلى الرغبة في تعريب الدواوين ، تلك الرغبة التي انتهت بالكتابات الرسمية إلى لغة واحدة هي العريية — ولم يلبث النص العريي أن تدرج من الاختصار الذي كان يكتب به عادة إلى التطويل الموفى بالغرض .

وكانت الكتابات التي من هذا النوع تكتب على درج البردى^(٥) أو الرق أو الجلد ، حتى دونت على الورق في العصرين العباسي والمملوكي ، وتحتوي مجموعة دار الكتب من الأوراق البردية على مراسلات دونت باللغتين العريية واليونانية (bilingual) ، وحجج وشهادات وإقرارات وعقود زواج وغير ذلك .. أما مجموعة مورز فتحتوي عدداً لا بأس به من الخطابات والعقود والمخالصات إلى جانب كثير من أوراق المصاحف من عهود مختلفة وبعض النقوش الحائطية .

وقراءة الكتابات العريية على البردى عسيرة ، وكثيراً ما تكون الكلمات عرضة لتأويلات في المعنى بسبب عسر قراءتها — فلا يكون القارئ متأكداً من أن شخصاً بذاته كان فيما مضى « دقاً » أو « زقاً » لتشابه الدال والزاي في هذا الخط^(٦) ، فإذا ما كانت نهاية الدال الأخيرة طويلة نوعاً التبت بالكاف ، وكذلك يحدث اللبس بين الراء والدال وهما حرفان يسهل الخلط بينهما في هذا الخط .

هذا ويحدث أن تكتب يد ثقيلة « دالا » في بداية كلمة ، فيظنها القارئ (واواً) ولا يفتن إليها — انظر اللوحة [١] ، واللوحة [١] — ١ .

(١) Société Royale Egyptienne de papyrologie, *Etude de papyrologie*, I,

(٢) محاضرة للأستاذ جروهمان بالجمعية الجغرافية الملكية في أبريل سنة ١٩٣٠ عن أوراق البردى العريية .

(٣) راجع ما يقوله في هذا الشأن البارون ده ساي De Slane في كتاب : Rise of the North Arabic Script, p. 34 .

(٤) الدرج : آلاف الكمال ، والطولمار قطع من الورق يساوي ١ : ٦ من الدرج — أنظر المقادير التي يكتب بها في القراطيس (الأوراق) في كتاب الصولى « أدب الكتاب » ص ١٤٨ .

(٥) محاضرات جروهمان في الجمعية الجغرافية الملكية عن أوراق البردى العريية المحفوظة بدار الكتب المصرية المحاضرة ، الثانية ص ٤ .

(٦) محاضرات جروهمان : عن أوراق البردى العريية ص ٦ .

ويكون الأمر أشد عسراً في حالة أسماء الأعلام لحالو هذا الخط من النقط ، وقد استطاع جروهمان ، بفضل ما أتيج له من وفرة المادة وكثرة المقارنات ، أن يتغلب على كثير من صعوبات الكتابة البردية ، وكان ذلك من حسن حظ مؤرخ الحالة الاجتماعية في مصر في العصر الإسلامي ومن حسن حظ مؤرخ الفن الكتابي على السواء ، فقد أمدت هذه الوثائق التاريخية أولها بمحقق لم تكن معروفة من قبل ، وأمدت الثاني بوثائق خطية قيمة غاية القيمة عن كتابة التدوين .

الفصل الثامن خطوط المصاحف

* أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي
والخط المدني — شيوخ تدوين القرآن في القرن الأول
الهجري .

* المائل والمنق والمحقق .

* صفة هذه الخطوط .

* أقدم كتاب الخط الثقيل في العصرين الأموي
والعباسي .

* اختراع الأقلام في العصر العباسي وبقاء الخط
الكوفي الثقيل الخط المفضل في تدوين القرآن .

* تفتيق الورق وتزييف الخطوط .

* المغاربة ينتكرون خطأ يخالف خطوط المشرقة .

* سقوط الخط الكوفي من عداد خطوط المصاحف
وشيوخ كتابة المصاحف بالخط اللين .

خطوط المصاحف

يقول ابن النديم « لم يزل الناس يكتبون على مثال الخطوط القديمة إلى أول الدولة العباسية ، حين ظهر الهاشميون اختصت المصاحف بهذه الخطوط »^(١) .

ويذكر صاحب الفهرست^(٢) من خطوط المصاحف المكي والمذني بأنواعه (التثم والمثلث والدور) والكوفي والبصري والمشق والتجاويد^(٣) والسلواطي والمصنوع^(٤) والمائل والرافض والأصفهاني والجلي والقيراموز^(٥) .

نما تقدم نعلم أن الناس ظلوا يكتبون بالخط القديم حتى أول الدولة العباسية وعبد بنو اخترعت الأقلام ، وخصت المصاحف بالخط القديم ، وعرفت من خطوط المصاحف هذه الأنواع التي يذكرها ابن النديم ، وعلى الرغم من معرفتنا بهذه الأنواع ، فإنه ليس في استطاعتنا أن نقسمها إلى أزمانها لأننا لم نعثر لها على أمثلة مؤرخة نستطيع بدراستها أن نعلم شيئاً عن صفاتها ، اللهم إلا نماذج قليلة من الخط المائل وخط المشق .

ونحن نرجح أن يكون أقدم الخطوط استعمالاً في تدوين القرآن الخط المكي والخط المذني ، ثم خط الكوفة وخط البصرة ، وتبع ذلك بقية الأقلام التي اخترعت بقصد التحسين والتجويد ، يؤيد ذلك ما يذهب إليه نولدكه^(٦) من أن مصحف عثمان كان بالخط المكي ، وكان مصحف ابن مسعود وأبي موسى بن قيس بالخط الكوفي ، وأولها كان بالكوفة قاصياً وأميناً ليت المال وثانيهما كان حاكماً للبصرة ثم للكوفة بعد عام ١٧ هـ .

ويظن أن الخط المصحفي « المائل » تطور للخط المكي لأنه يشبهه من حيث نزعة إلى استلقاء حروفه وانضجاءها ، ويرجعون أنه استعمل في القرن الثاني الهجري في إثر الخط المكي ، ويدللون على قدمه بخلوه من النقط وحركات الإعراب ، شكل (٣) — لوحة [٢]

أما خط « المشق » المصحفي^(٧) فأهم صفاته المط والدد ، ويرجعون أنه كان يكتب بسرعة ، تطول استمداداته الأفقية على حساب

(١) الفهرست من ٨ سطراً ٢٤/٢٥ .

(٢) الفهرست من ٦ سطراً ٨/٧ (خطوط المصاحف) .

(٣) خط التجاويد أو التجويد — خط جميل منقوط ، أنظر : موسوعة الفن الإيراني ج ٢ من ١٧١٧ .

(٤) الخط المصنوع كما يؤخذ من لفظة خط بدل فيه الكاتب قصارى ما يستطيع من حسن الصنعة .

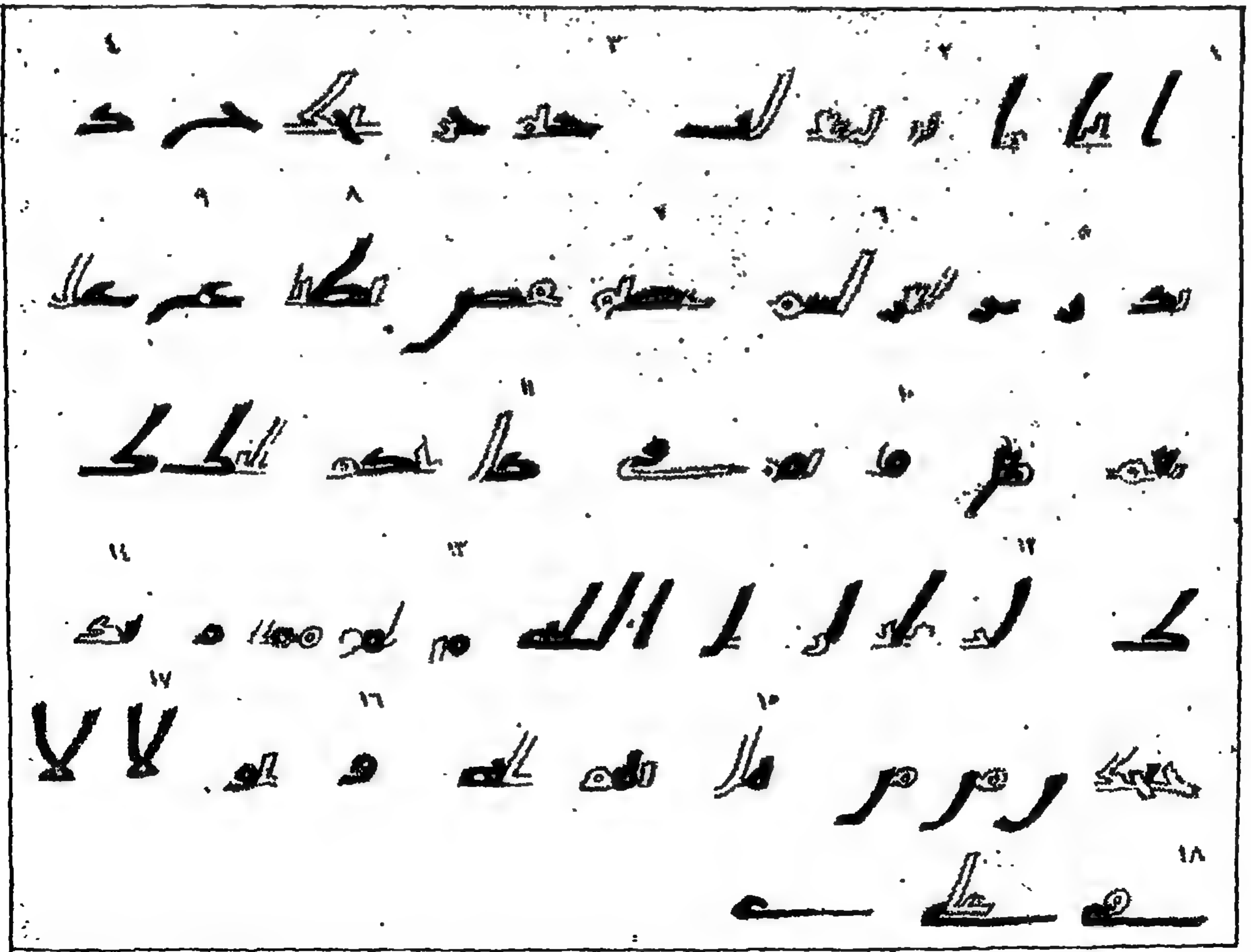
(٥) القيراموز — قيل هو خط المعجم ، وقيل لأنه ابتكر في القرن العاشر الميلادي ، وهو الأصل في خطوط المعجم جميعاً ومنه البصري والدور — أنظر الموسوعة سالفة الذكر المجلد الثاني من ١٧١٧ : أنواع الخطوط الفارسية ، أما السلواطي والرافض فلا نعلم شيئاً من وصفهما ، ويرجح أن يكون الخط الجلي نوعاً من خط التثنية كتبت به المصاحف في العصر المملوك — أما الأصفهاني فهو فارسي كما يفهم من لفظة .

(٦) نولدكه : تاريخ القرآن .

(٧) مشق في القاموس بمعنى أسرع — يقال مشق في الكتاب يمشق مشقاً إذا أسرع الكتابة ، والمشق في اللغة عمل الشيء بسرعة ، مشقت الإبل السكلاً إذا أكلت منه بسرعة — الصولي أدب الكتاب من ١٢٣ .

ارتفاع أصابعه ، وضيق ما بين سطوره تبعاً لذلك ، ويماب عليه إفراط في الاستعداد يجعله أقرب إلى الصنعة منه إلى الطبيعة وجمالها الفني ، وينسبون إلى عمر بن الخطاب قوله « شر أنواع الخطوط المشق »^(١) ، وإن صح ذلك استطعنا أن نضع هذا النوع من الخط في زمن واحد مع أقدم خطوط المصاحف وهما الخطان المسكي والدني ، وعلى الرغم مما يقال من خلو هذا النوع من الجودة بسبب الإسراع في كتابته ، فإثنا نجد منه أمثلة طيبة فيها كثير من الجمال وحسن الأداء ، شكل (٤) - لوحة [٣] .

على أن ما في هذا الخط من التلطيط والدق قد أدى برغم استهجانه خرضين ، أحدهما إمكان إحداث التساوي بين أطوال السطور ، وثانيهما اتخاذ هذا التلطيط وسيلة من وسائل التجميل في الخطوط الكوفية عامة والفاطمية بصفة خاصة ، فقد كثرت فيها ظاهرة التلطيط والاستعداد ؛ وزادت الرغبة في تجميل هذا الخط الممطط في القرنين الرابع والخامس الهجريين ، واتخذت كتابة الرسائل ، وله قواعد خاصة بما يخط من الحروف وما لا يخط^(٢) ، ومن تلك القواعد « التوازن » الذي يجب أن يراعى



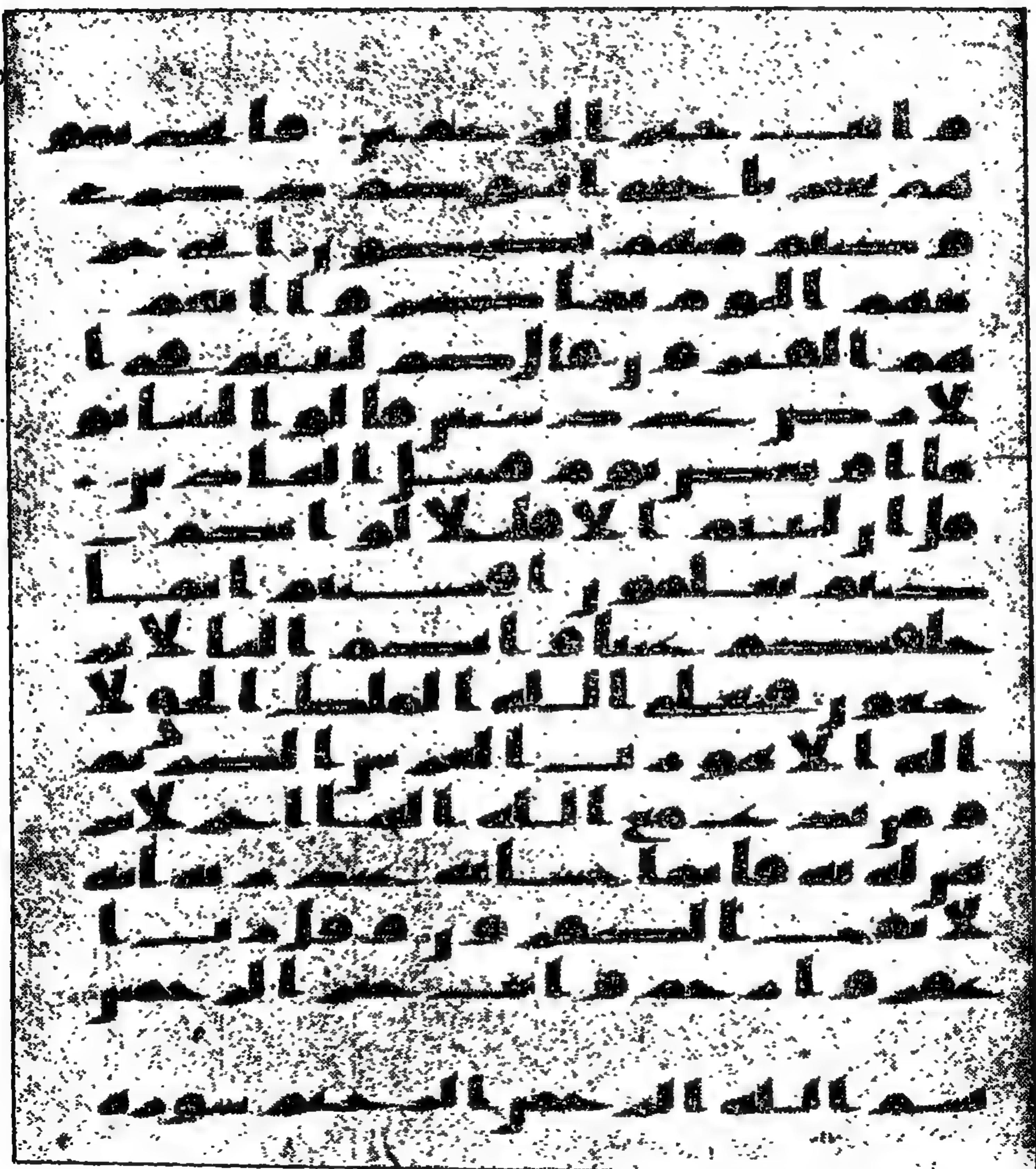
لوحة [٢] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المائل » - مجموعة « مورتز » .

(١) الصولي: أدب الكتاب ص ١٢٢ .

(٢) ابن درستويه - كتاب الكتاب - ص ٦٩ و ٧٤ .

في تقسيم حروف الكلمة الواحدة إلى مجموعات يقع بينها الاستمداد ، ومنها عدم قابلية بعض الحروف للاستمداد كالـكاف واللام الوسطيين .

ومن المرحح أن يكون الخط الذي شاع استعماله لكتابة المصاحف هو المحقق^(١) الذي نستطيع أن نستخلص من وصف القاقشندی له أنه خط مبسوط^(٢) ينتمي إلى الأسرة الكوفية ولما كانت نشأة بالعراق . كان من الضروري أن تأخذ من صفات الخط اليابس الشيء الكثير ، وكان من الطبيعي كذلك أن تكون له سلاتان ، إحداهما بها مسحة من



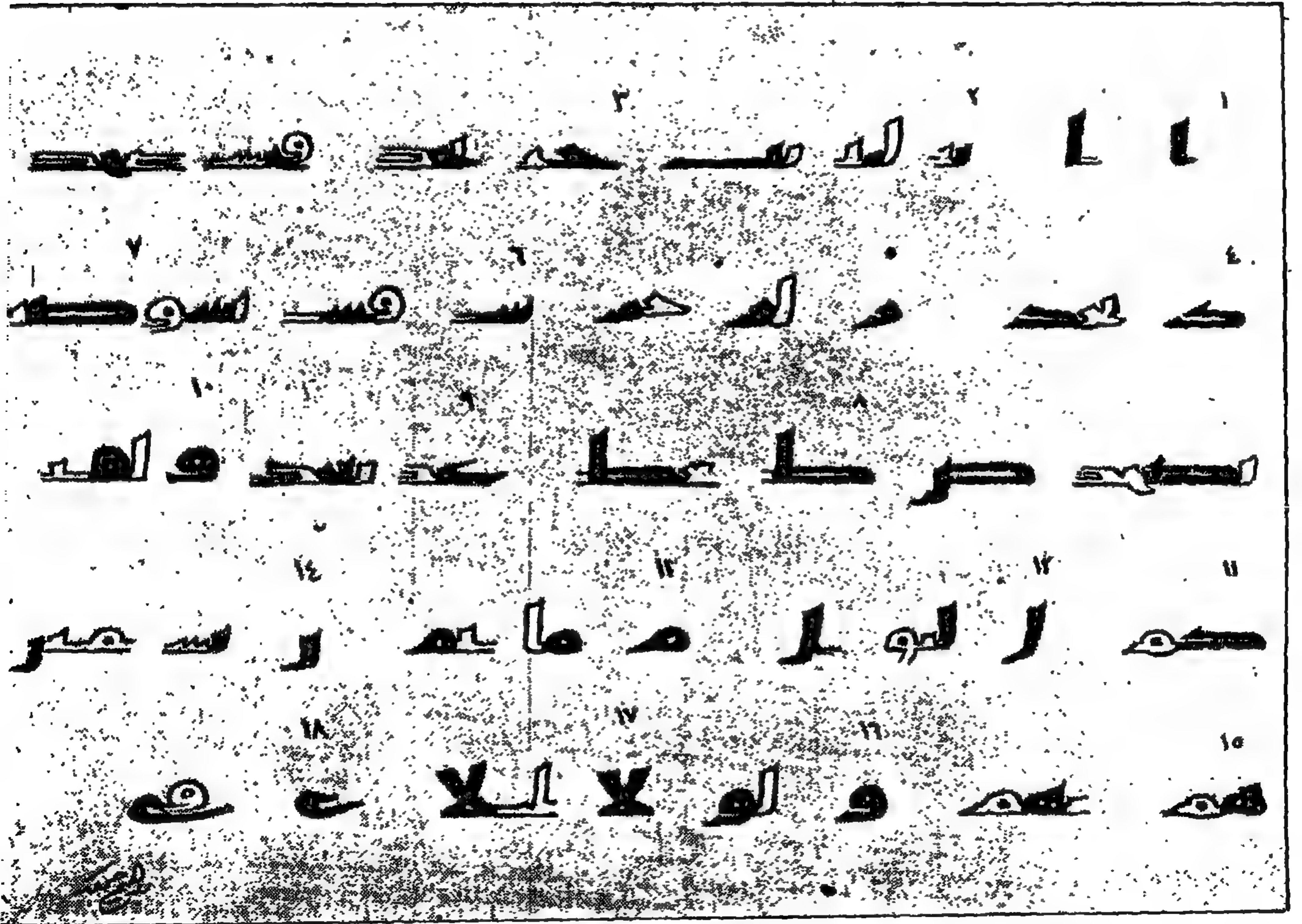
شكل (٤) كوفي المصاحف المعروف باسم « الشق » عن « نايبا أبوت » الزرقان ٢/٣ هـ

(١) المحقق — في الأصل اصطلاح عام يقصد به الخط الذي صحت حروفه وبدأ فيها التناسيب ، وكان استعماله عادة في الأمور الجسيمة ، وهو بهذا المعنى عكس الخط « المطلق » الدارج الذي كان يستعمل في الأمور التي يحتاج لإفادتها إلى إسراع .
(٢) القاقشندی : صبح الأعشى ، الجزء الثالث ص ١٥ ، ٥١ ، ٥٣ .

الترييع أكسبتها نخامة مناسبة لتدوين القرآن^(١) شكل (٥) — لوحة [٤] . والأخرى أخف وأكثر تدويراً استخدمت في الأغراض الكتابية العامة دون القرآن ، وهي ما عرف بالمحقق الوراق^(٢) .

وكثر استخدام الخط المحقق عامة في عصر الأمويون حين كثر الوراقون^(٣) الذين استخدموه في نسخ القرآن ، ويرجع أن يكون هذا الخط قد نال تجويداً ظاهراً على يد ابن البواب الذي بنسبوا إليه خطأ أنه مخترعه .

وفي هذا الخط قرمطة واضحة بين كلمة وسطره ، وإجادة ظاهرة في رسم الحروف وتناسب ملحوظ في أبعادها .



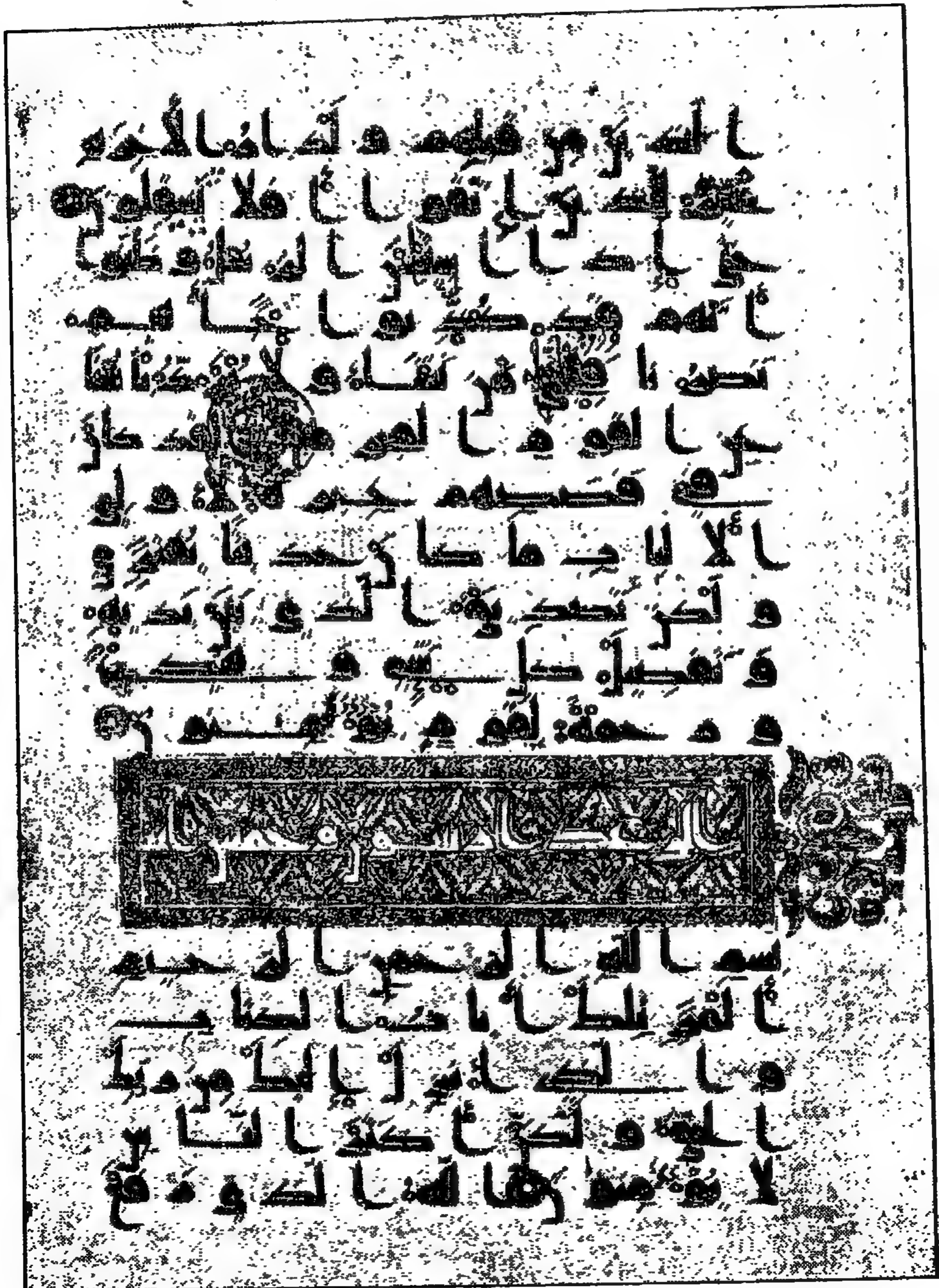
لوحة [٣] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي المسمى « المثق » من القرن الثاني أو الثالث الهجري

(١) السلاة الأولى من المحقق كما يفهمه القائلندي ، والثانية من المحقق في نظر الأصول ، على أنه يذكر أن « المحقق » خط دقيق تظهر فيه الصنعة وعكسه « المطلق » أو الفارج الذي يستعمله العامة .

(٢) وهو الخط الذي استخدمه الوراقون في النسخ محققاً جازياً على أصول محررة وثابتة ، وليس عادياً دارجاً .

(٣) الوراق إما تاجر الورق أو الناسخ عليه أو كلاماً - ابن خلدون الجزء الأول من المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها .

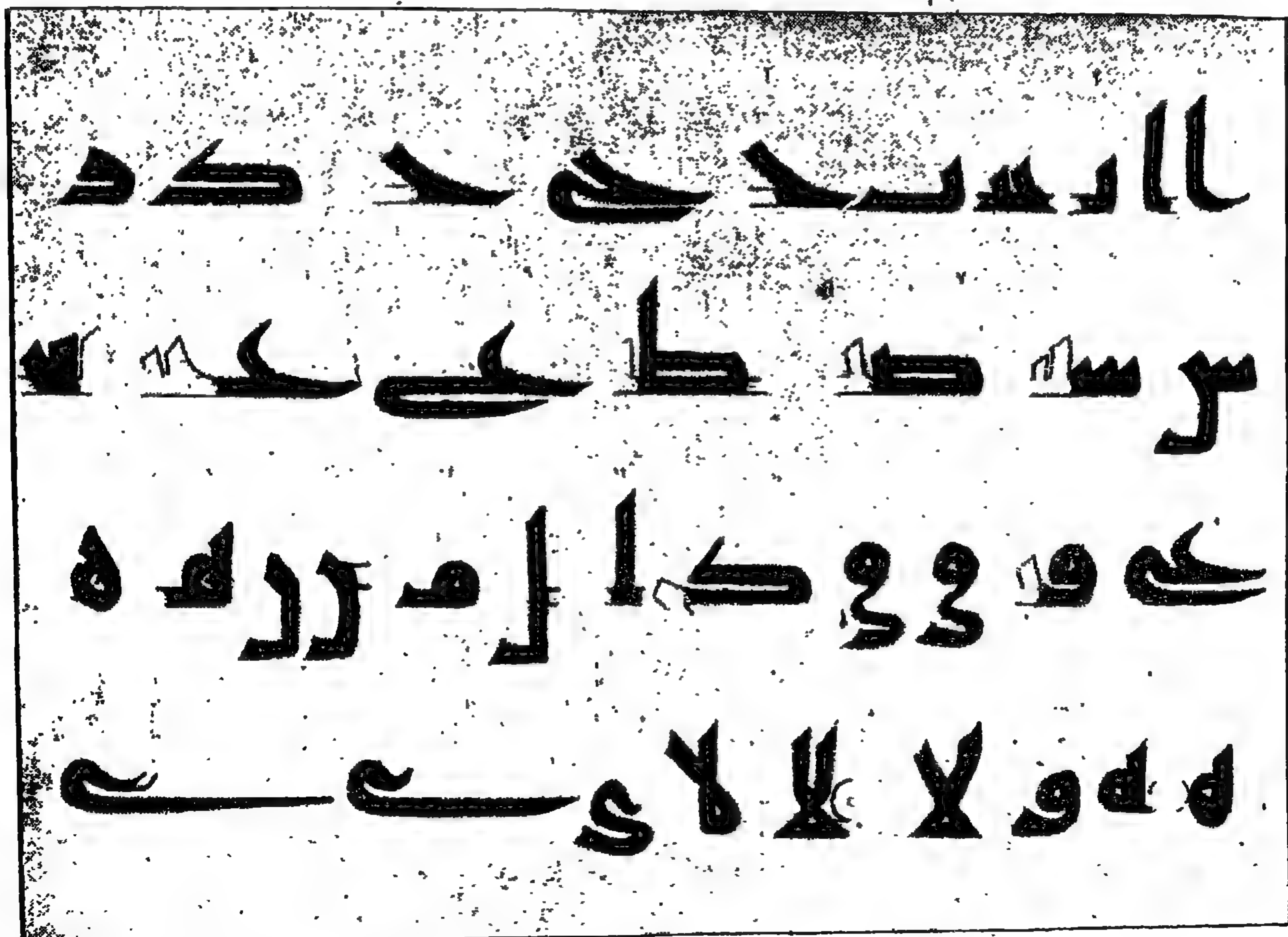
وقد استطعنا أن نستخلص لخطوط المصاحف المحققة أبجدية من مصحف وارد من جامع عمرو ومحفوظ بمعرض دار الكتب المصرية بخط « أحمد بن الإسكاف » الوراق ، مرقوم (١١٣ مصاحف) ، مستمينين في الوقت ذاته بما تحتويه مجموعة مورثرز من نماذج الخط المحقق ، وهو الخط الذي استعمل أكثر من غيره في تدوين القرآن ، وهو النوع الذي كان يستسيغه الذوق الإسلامي العام لكتابة آي الذكر الحكيم — راجع اللوحة [٤].



شكل (٥) كوفي المصاحف المعروف باسم « المحقق » من مجموعة « مورثرز »
 بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، من القرن الثاني الهجري .

هذا — وليس لدينا الآن وصف صحيح دقيق « لخط البصرة » وكل ما عرفناه عنه جاء ذكره عند القلقشندي حين عرض لذكر « خشنام البصري » الذي كان يكتب المصاحف في عصر الرشيد ، والذي كان يعتبر من كبار الخطاطين ، والذي يصف ابن النديم « ألفاته بأنها كانت ذراعاً مثقاً بالقلم »^(١) .

ولسنا نستطيع أن نتصور خطأ تكتب به المصاحف تكون ألفاته بهذا الكبر ، وإنما نستطيع أن ندرك أن خط خشنام البصري كان على كل حال كبير الحجم فخماً عالياً العين ، على أننا نخطئ الخطأ كله إذا اعتقدنا أن خط البصرة كانت له هذه الصفة — صفة الكبر — فليس يعد أن يكون خشنام هذا بصرياً كتب في بغداد بخط من خطوط العراق ، ونحن لا نجد بين أيدينا في واقع الأمر مثالا ترجع إليه ، فنحن مضطرون والحالة هذه إلى التخمين في شأن هذا الخط — نعم ، لقد سجل لنا ابن النديم شيئاً من أوصافه ، لكنه القليل الذي لا يروي القلة ، وقد كان يظن أن القلم الكوفي هو القلم الذي استعمل وحده لكتابة المصاحف ، ولكن ثبت لنا من قول صاحب الفهرست أن أقلاماً أخرى استعملت لهذا الغرض^(٢) .



لوحة [٤] أبجدية مستخلصة من مصحف كتب بالخط الكوفي « المحقق »
من مجموعة مورتر — دار الكتب بالقاهرة (القرن ٣/٢ هـ)

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٧

(٢) يذكر ابن النديم خمسة عشرة كاتباً نسخوا القرآن بغير الخط الكوفي ، أحدهم فارسي هو أبو محمود الأصفهاني الذي عاش قبل ابن النديم بقليل .

غير أننا لم نشر في الحقيقة على نماذج من هذه الخطوط المختلفة يمكن أن تؤيد بها ما نذهب إليه ، وكل ما استطعنا أن نشر عليه من النماذج إنما هو لحظ الشق والحظ المحقق والحظ المائل ، وهي خطوط فيها مساحة من الترييع ، وشبهها كبير بالحروف السريانية . ويذهب البعض إلى أن القوم الذين استعاروا من السريان « الشكل والنقط » يضبطون بهما القرآن ، لا بد أن يكونوا قد تأثروا في الوقت نفسه بخطوط السريان ذاتها ، فبدت على خط المصاحف مساحة من الترييع والتمطيط هي من ظواهر الخط السرياني .

وأقدم كتاب الكتابات الثقيلة والشعر والأخبار للوليد بن عبد الملك هو « سعد » الذي كان يكتب القرآن ، وهو الذي حلّى حائط القبلة في مسجد النبي بالمدينة بالحظ الذهب من « والشمس وضحاها إلى آخر القرآن » وكان يعجب بخطه كثيراً « عمر بن عبد العزيز » ، ولولا ما كانت تتطلبه كتابة المصحف بأكمله مثل هذا الحظ الثقيل من مساحة ، لأنجز سعد مثل هذا المصحف (١) .

ومن كتاب المصاحف المشهورين الذين يوصفون بحسن الخط « خالد بن أبي الهياج » و « مالك بن دينار الفارسي » (٢) ويقولون أول من كتب أيام بني أمية « قطبة » وإليه يعزى استخراج الأقلام الأربعة ، الجليل والطومار والثلاث والثلاثين واشتقاق بعضها من بعض .

يقول صاحب الفهرست « وكان قطبة أكتب الناس على الأرض بالعربية ، ثم كان بعده الضحاك بن عجلان الكاتب في أول خلافة بني العباس الذي زاد على قطبة ، فكان بعده أكتب الخلق . ثم كان بعده إسحق بن خنيد الكاتب في خلافة المنصور والمهدي ، فزاد على الضحاك ، ثم عدة من تلامذته منهم يوسف الكاتب الملقب « لقوة » الشاعر ، وكان أكتب الناس في أيامه ، ثم إبراهيم بن الحسين الذي زاد على يوسف ، ومنهم شقير الخادم ، ثم كانت « ثناء » الكاتبة ، ثم عبد الجبار الرومي ، والشعراني ، والأبرش ، وسليم الكاتب خادم جعفر بن يحيى ، وعمرو بن مسعدة ، وأحمد بن أبي خالد ، وأحمد الكلبي كاتب المأمون ، وعبد الله بن شداد ، وعثمان بن زياد ، وعبد بن عبد الله الملقب بالمدني ، وأبو الفضل صالح ابن عبد الله بن عبد الملك التميمي الحراساني ، والبربري الحرر الذي كان يعلم القصد ، هؤلاء كتبوا الخطوط الأصلية للوزونة التي لا يقوى عليها أحد (٣) .

ومن كتاب المصاحف المشهورين خشنام البصري الفارسي و « مهدي الكوفي » ، وكانا في أيام الرشيد ، يقول صاحب « الفهرست » ولم ير مثلهما إلى حيث اثبتنا (٤) .

أما « خشنام » فكانت ألفاته — كما قدمنا — ذراعاً شقاً بالقلم (٥) ، ومنهم كذلك « أبو حدي » ، وكان يكتب

(١) ابن النديم — الفهرست ص ٦ .

(٢) الفهرست ص ٦ .

(٣) ابن النديم — الفهرست ص ٧ .

(٤) الفهرست ص ٧ .

(٥) الفهرست ص ٧ .

المصاحف اللطاف في أيام « المستهضم » ، وهو من كبار الكوفيين وحذاقهم ، وغير هؤلاء من الكوفيين المشهورين ابن أم شيان ، والسجور وأبو حميرة وأبو الفرج (١) .

أما الوراقون الذين كتبوا المصاحف بالخط المحقق وخط الشق وما شا كل ذلك فمنهم أبو حسان ، وابن الحضرمي وابن زيد والغرياني وابن أبي فاطمة وابن مجالد وشرشير المصري وابن سير وابن حسن المليح والحسن بن النعماني وابن حديدة وابن عقيل وابن محمد الأصفهاني وأبو بكر أحمد بن نصر وابنه أبو الحسن ، وقد رأهم جميعاً صاحب الفهرست (٢) .

ولم يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم (٣) حتى أول الدولة العباسية حين اختصت المصاحف بهذه الخطوط ؛ وحين وجد خط يسمى « المراقي » وهو المحقق الذي يسمى الوراقي ، ولم يزل يريد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى اللأمون فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك ، وظهر « الأحوال المحرر » من صنائع البرامكة العارف بعماني الخط وأشكاله فتكلم عن رسومه وقوانينه وجعله أنواعاً .

ولما رتب هذا الكاتب الأقلام جعل أولها « الأقلام النقال » التي منها قلم « الطومار » وهو أصلها عنده ، وكان يكتب به في طومار شام (٤) بسعة ، وربما كتب بقلم غليظ ، وكانت تكتب به الكتب إلى الملوك .

ومن أشهر من كتب إطلاقاً من الوزراء « أبو أحمد العباسي بن الحسن » و « أبو الحسن علي بن عيسى وأبو علي محمد ابن علي بن مقلة » (٥) (٢٧٢ هـ - ٣٢٨ هـ) الذي وزر للمقتدر والقاهر والراضي ، وأخوه عبد الله الحسن وقد نسجا على منوال أبيهما مقلة الذي يقول ابن الدليم أنه رأى مصحفاً بخطه (٦) .

وأقدم ما لدينا من المصاحف مصحف بدار الكتب المصرية أصله من جامع عمرو ، وهو مكتوب بالخط الكوفي على الرق ، خال من الشكل والنقط وأسماء السور وذكر عدد الآيات ، وكل تلك دلائل على قدم هذا المصحف (٧) ، ومصحف آخر مكتوب على رق بالخط الكوفي بقلم أبي سعيد الحسن البصري سنة ٧٧ هـ (٦٩٦ م) ، وهو مضبوط بالشكل على طريقة أبي الأسود الدؤلي (٨) .

(١) رأو الفرج معاصر لصاحب الفهرست . .

(٢) الفهرست ص ٧ -- ابن خلدون في المقدمة ص ٢٠٥ وما بعدها (الوراقون) .

(٣) الخط القديم فيما نرى هو الخط الذي كان مستخدماً في التحرير وكتابة المصاحف والكتابات على الأحجار ونواد الصلبة قبل العصر العباسي ، وقد قسمناه إلى خط التحرير الخفيف ، وخط المصاحف على اختلاف أشكاله ، والخط اليابس الثقيل « التذكاري » .

(٤) الطومار ١ : ٦ من الدرج بفتح الراء — والدرج الملف الكامل ، والسفة جرد النخل .

(٥) يقول ابن خلكان ، الوفيات ج ٣ ص ٧١/٢٦٦ ، « ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثة إلى الوزير أبي علي محمد بن علي بن مقلة وأخيه عبد الله ، قال صاحب « إعيانة النشء » ولدا طريقة اخترعها ، وكتب في زمانها جماعة قلم يقاربوها ، وتفرد أبو عبد الله بالنسخ ، والوزير أبو علي بالدرج وكان الكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها ، وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها ثم أخذ عن ابن مقلة « محمد بن السهماني » و « محمد بن أسد » وعنهما أخذ الأستاذ أبو الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب ، وهو الذي أكل قواعد الخط وتممها واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقلة .

(٦) الفهرست -- ص ٩ سطر ٩ .

(٧) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ١٣٩ مصاحف .

(٨) معرض دار الكتب المصرية ، رقم ٥٠ مصاحف .

ولعل البصري الذي كتب هذا المصحف بالخط الكوفي كان أقدر على كتابته بخط البصرة ، إن كان للبصرة خط خاص حينذاك ، ونحن لا يسعنا حين نرى بصرياً يكتب في وقت مبكر كهذا (٧٧ هـ) بخط الكوفة ، إلا أن نعتقد أن الغلبة كانت لهذا الخط من بين الخطوط العربية المعروفة آنذاك ، لأنه — على الأغلب — كان أئينها وأجلها وأمثلها لكتابة المصحف الشريف .

ويستلفت النظر أن للمصاحف التي ينسبها « مورتر » إلى القرن الأول والقرن الثاني والقرن الثالث للهجرة كلها بالخط الكوفي (١) .

ولسنا نريد أن نبالغ في الاعتقاد بأن الخط الكوفي كان الخط الوحيد الذي استعمل لكتابة المصاحف الأولى ، ونحن إن ذهبنا إلى ذلك لا تؤيدنا الرواية (٢) ، وكل ما نستطيع أن نذهب إليه هو أن هذا الخط ظل أكثر الخطوط شيوعاً في كتابة المصاحف حتى تنوعت الأقلام وظهرت أنواع أخرى من « الأقلام الثقال » في العصر العباسي .. ولكن هذا الخط القديم (٣) بقي الخط المفضل لكتابة القرآن .

وقد تيسر لنا أن نعرف كثيراً من أسماء كتاب المصاحف (٤) ، لا أننا عثرنا على توقيعاتهم في ذيل ما كتبوا ، وإنما لأن الرواية حفظت لنا أسماءهم ، ويصعب إلى حد الاستعالة أن نحصل على مصحف كوفي كامل ، وكل ما يستطيع أصحاب « المجموعات » أن يفخروا به في هذا المجال إنما هو شتات من أوراق مصحف واحد ، أو من مصاحف مختلفة .

على أن هناك مصاحف متهورة باسم « علي بن أبي طالب » أو هي منسوبة إليه يذكرها زاره Harre . نقلا عن مورييه J. Morier ، بعضها محفوظ في مشهد أردبيل ، وبعضها في المتحف الوطني في طهران ، وبعضها في مشهد النجف والبعض في المتحف البريطاني ، والقسم الهندي في متحف سوث كنزنجتون ، ونسبة هذه المصاحف إلى « علي » أمر مشكوك فيه كل الشك ، ويغلب أن تكون هذه النسبة مدخولة على تلك المصاحف ، ويقال — من قبيل ذلك — أن الملك العزيز بالله (٤١٥ هـ / ١٠٢٤ م) قدم إلى وزيره نصر الدولة نسخة من القرآن مكتوبة بخط علي بن أبي طالب (٥) .

وشاعت هذه المصاحف المدخولة قرابة نهاية القرن التاسع الميلادي ، كتبت بالخط الكوفي الثقيل إيماناً في تزويرها ، وأخلت عن عمد من النقط والشكل إيهاماً بالقدم (٦) .

ومن قبيل تزيف الكتابات القديمة « البراءة » التي زعم يهود بغداد أن النبي عليه السلام قد منحهم إياها وأعفاهم بها من دفع الجزية (٧) .

(١) انظر اللوحات ٦ و ١٣ و ١٤ و ١٧ و ١٨ من مجموعة دار الكتب ، واللوحات ١٩ و ٢٧ و ٣١ و ٣٢ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ من مجموعة فوة في مجموعة مورتر ، واللوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ من نفس المجموعة .

(٢) رواية ابن النديم في الفهرست ص ٦ عن خطوط المصاحف .

(٣) الفهرست ص ٧ « تسمية الأقلام الموزونة » .

(٤) الفهرست ص ٧ .

(٥) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٦) Pope, S.P.A. II, p. 1718.

(٧) Pope, S.P.A. II, p. 1718. (footnote 2)

وفي تأكيد معنى التزوير والتقليد يذكر صاحب « الدرر الكامنة » عن علي بن يحيى بن فضل الله بن مجلى العدوى المولود سنة ٧١٢ هـ ، أنه كان حسن الخط ، اشتهر بتمتيق الورق والخبر ونقل القطع بخط الولي المعجمي وابن البواب وغيرهما (١) .

ومن قبيل الحما كاتفى العصر الحديث تقليد المجدد التركي عبد الله زهدى انتوفى بمصر (١٢٩٣ هـ) لخط ابن مقلة الوزير العباسى .

وليس من المسير على الفنين فى صناعة الخط ومواء الكتابة إدراك التزوير والتقليد فى الكتابة .



ومن أهم الخطوط التى كتبت بها المصاحف خلاف الخط الكوفى ، الخط المغربى ، والمقصود بالخط المغربى خطوط العالم الإسلامى الواقع غربى مصر (شمال أفريقية والأندلس) ، وللمظنون أن خطوط المغرب بأنواعها المختلفة سلالات من الخط اللين .

والخط فى هذا الجانب من العالم الإسلامى منة م من حيث وظيفته إلى خط تذكارى عنى به بعض العناية ليقى — بروفسال ومارسيه (٢) ، وهو لا يختلف كثيراً عن الخطوط التذكارية فى الشرق الإسلامى ، وخط آخر أكثر مطاوعة للكتاب هو خط التدوين والتحرير ، استخدم المغاربة نوعاً منه أقرب ما يكون إلى الكوفى البسيط فى أمورهم الدينية والقضائية ، وهكذا نشأت للخط المغربى سلالتان إحداهما دينية والأخرى مدنية ، أما السلالة المدنية فتفرعت منها سلالات محالية هى الفيروانى والأندلسى والفارسى والسودانى ..

وأخص ما استخدمت فى تدوينه السلالة الدينية هو القرآن ، وللخط الكوفى المغربى فى المصاحف صفات واضحة تجعله أقرب إلى ثلث المصاحف ونسخها منه إلى الخط الكوفى المعروف .

ويصف « هوداس » هذا الخط للمغربى المستدير بأنه يحتفظ أكثر من خطوط الشرق المستديرة بكثير من عناصر الخط الكوفى اليابس (٣) ، لأن المغرب ظل طويلاً يعتبر هذا الخط « الخط العربى الأصيل » ، وإن أردنا وصفه فهو خط كثير الالتلاف تقل الاستقامة فى أصابعه ، يتميز بانحناءات هى أقرب إلى الأقواس منها إلى أنصاف الدوائر ، نحيف ، لين فى مجموعه ، مفتوح الميون فى خط المصاحف ، مطموسها فى الخطوط الدارحة — مجموعة أشكال (٦) .

(١) ابن حنبل الم تلاتى — الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة ، ج ٣ من ١٣٨ .

(٢) Lévi-Provençal, *Inscriptions Arabes d'Espagne*, المقدمة من ٢٨ — ٣٦

و Marçais, *Manuel d'Art Musulman*, T.I pp. ١٤, 165, 166, 167, 168,

(٣) Hudas, *Essai sur l'écriture maghrabine*, pp. 51-113.

— الأ. ا. م. الحروف القائمة : الألفات واللامات .

— والانحناء هبوط إلى أسفل على شكل استدارة ، كما فى التون القوسية .

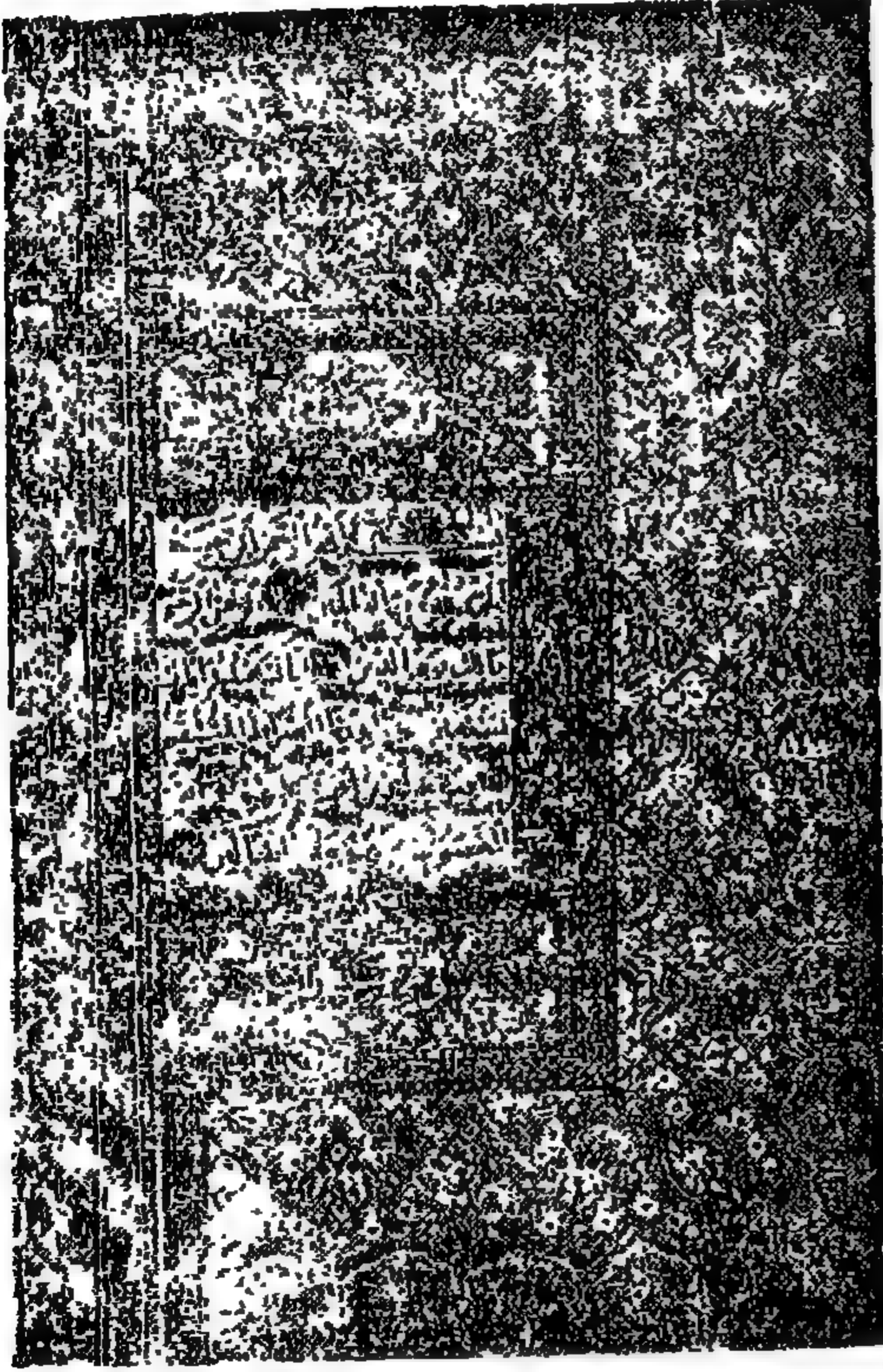
١٠
 ١١
 ١٢
 ١٣
 ١٤
 ١٥
 ١٦
 ١٧
 ١٨
 ١٩
 ٢٠
 ٢١
 ٢٢
 ٢٣
 ٢٤
 ٢٥
 ٢٦
 ٢٧
 ٢٨
 ٢٩
 ٣٠
 ٣١
 ٣٢
 ٣٣
 ٣٤
 ٣٥
 ٣٦
 ٣٧
 ٣٨
 ٣٩
 ٤٠
 ٤١
 ٤٢
 ٤٣
 ٤٤
 ٤٥
 ٤٦
 ٤٧
 ٤٨
 ٤٩
 ٥٠
 ٥١
 ٥٢
 ٥٣
 ٥٤
 ٥٥
 ٥٦
 ٥٧
 ٥٨
 ٥٩
 ٦٠
 ٦١
 ٦٢
 ٦٣
 ٦٤
 ٦٥
 ٦٦
 ٦٧
 ٦٨
 ٦٩
 ٧٠
 ٧١
 ٧٢
 ٧٣
 ٧٤
 ٧٥
 ٧٦
 ٧٧
 ٧٨
 ٧٩
 ٨٠
 ٨١
 ٨٢
 ٨٣
 ٨٤
 ٨٥
 ٨٦
 ٨٧
 ٨٨
 ٨٩
 ٩٠
 ٩١
 ٩٢
 ٩٣
 ٩٤
 ٩٥
 ٩٦
 ٩٧
 ٩٨
 ٩٩
 ١٠٠

[illegible]

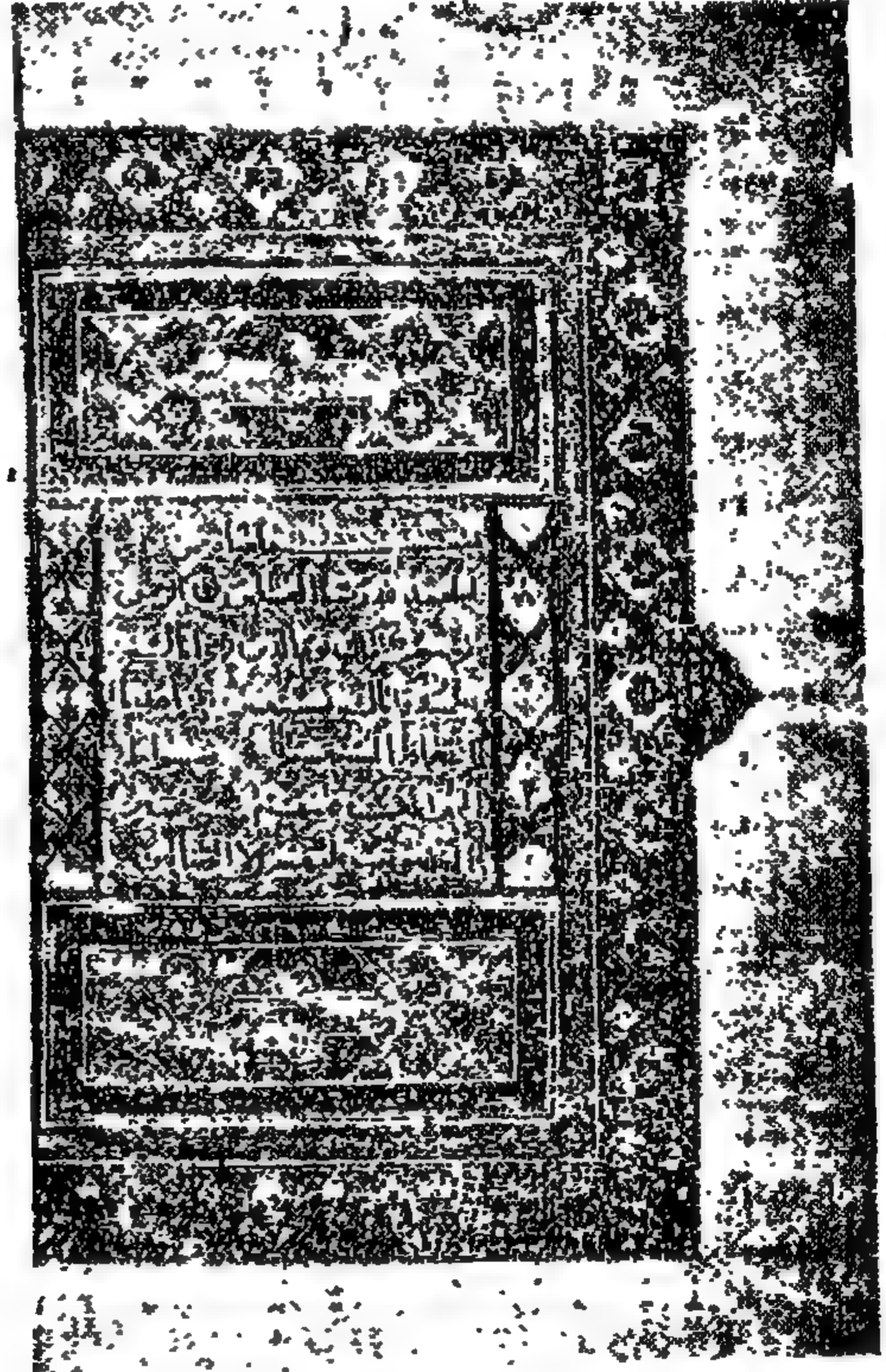
شكل (٦) ب — نموذج من الخط العربي الأندلسي
المستخدم في الأغراض المدنية — عن نايبا أبوت .

ومنذ أوائل القرن الثالث عشر الميلادي بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وحل محله الثلث المملوكي في مصر والخط النسخي الأتابكي في شمال الشام وشمال العراق وآسيا الصغرى ، واستخدم الفرس خط النسخ إلى جانب الفارسي والكوفي ، وزادت العناية بالتذهيب والتجليد وزخرفة فوآج الكتاب وروءوس السور^(١) — شكل (٧) و (٧) ١ .

ومنذ ذلك التاريخ سقط الخط الكوفي من عداد الخطوط المستعملة ، وأهملت دراسته بزيادة العناية بتجويد الخطوط الأخرى ، ولم تدركه نهضة الخط في تركيا في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، فلم يكن له أحد من أمثال حمد الله مصطفى المعروف بـ « قبة الخطاطين » في آسيا الصغرى (٨٩٠٠ / ١٤٩٤ م)^(٢) ولا تلميذه الحافظ عثمان الذي حفظ أسرار الصناعة الخطية عن أستاذه حمد الله (١٠٨٣ — ١١١٠ هـ) ، والذي أجاد الثلث والنسخ إلى درجة فائقة والذي يعزى فضل تشجيعه إلى الوزير العثماني مصطفى كوبرلي زاده .



شكل (٧) ١ — مصحف بخط حمد الله مصطفى التركي مؤرخ ٩٠٠ هـ بخط النسخ المجود



شكل (٧) — مصحف بخط ياقوت المستعصي مؤرخ ٦٨٩ هـ بخط النسخ

وقيض لهذا الخط أن يبعث من جديد في ديارنا منذ أنشئت مدرسة تحسين الخطوط ، وكان بعثه في مصر تصديقاً جديداً لرأى ابن خلدون في رواج شأن الخط في مصر دون غيرها من بلاد العالم الإسلامي .

(١) تصفح مجموعة مورتر — طبع دار الكتب بالقاهرة .

(٢) لوحة ٩٧ من مجموعة مورتر .

الفصل السابع

الكوفي التذكارى

المقصود بالكوفي « التذكارى » — الأغراض التى
استخدم فيها — مدة شيوعه فيما بين القرنين الأول
والخامس الهجريين — شواهد القبور التى تكون صلب
هذه الدراسة — فكرة التأريخ للوفاة قديمة ترد إلى
العصر الجاهلى — المشاركة والمغاربة يتخذونها للتسجيل
للوفيات — عناصر النص الشاهدى -- وفرة الكتابات
التذكارية فى مصر — التطور الذى أدرك هذا النوع من
الكتابات الكوفية فى مصر .

الكوفي التذكارى

هذا النوع من الكتابات الكوفية ثقيل كبير الحجم ، تستدعيه عادة مناسبة حسيمة ، وكان يكتب أو ينقش بقصد البقاء على الزمن ، وقد عالجنا منه نوعاً قبل الآن هو خط المصاحف^(١) ، وهذا الخط التذكارى يشمل :

١ - النقوش الكبيرة على المعابر ، وهى أفاريز خطية أو أشربة تحلى الحيطان أو مواطن العقود ، أو رقاب القباب ، أو تدور حول المحاريب والمشاهد وأبدان المآذن ، محفورة فى مواد صلبة أهمها الحجر والجص والخشب ، وغالبها آيات نرائية وعبارات دعائية أو تأسيسية^(٢) .

٢ - النقوش التأسيسية التى تؤرخ لإقامة أثر أو تشير إلى تجديده ، وكلها عادة منقورة فى الحجر أو الرخام^(٣) .

٣ - النقوش الشاهدية ، وهى نوع ثالث من الكتابات التذكارية كشف منها عدد بفوق الحصر ، وهى أكثر بساطة ، من حيث إنجازها وقراءتها من غيرها من الكتابات التذكارية ، ودراستها تكون الصاب من هذا البحث وأمثلتها عديدة تفوق الحصر - مجموعة أشكال (٨) .

ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه الكتابات ظلت حتى أواخر العصر الأيوبي تكتب بالخط الكوفي إلا أن ذلك لم يمنع من وجود نقوش تذكارية استخدم فيها خط النسخ مبكراً عن موعد ظهوره وشيوعه^(٤) . ومدة سيادة الخط الكوفي التذكارى فى العالم الإسلامى تمتد حتى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، حين بدأ يغلبه على أمره خط النسخ ويسلبه تلك المكانة الممتازة التى كانت له فى فارس ، وبلاد الشرق الأدنى ، ومصر التى تأثرت فنونها فى العصر الأيوبي بعثرات ساجوقية واضحة^(٥) ، وكانت للخط التذكارى اللين السيادة المطلقة فى العصر المملوكى ، فقد كتبت به المصاحف^(٦) وحليت

(١) أثر الكتاب نسخ القرآن بالخط الكبير «المحقق» الكوفي والثلاث ، إرضاء لذوق الإسلامى العام الذى كان يكره أن تكتب المصاحف بالخط الصغير ، وتتحدث المصادر عن كراهية عمر بن الخطاب للخط الصغير واستهجانته كتابة القرآن به .

(٢) من أشهر الأفاريز الكتابية فى مصر ما يوجد فى جامع ابن طولون أسفل السقف « ٢٦٥ هـ » وفى مقياس النيل بالروصه « ٢٤٧ - ٢٥٩ هـ » وفى الجامع الأزهر « ٣٦١ هـ » وفى جامع الحاكم فى القصور « ٣٨٦ - ٤١١ هـ » وفى الأزار الجصى تحت السقف بالجامع المذكور ، وفى بدنتى المنارتين ، وفى رقة القبة التى تعلو المحراب ، وكذلك فى جامع الجيوشى « ٤٧٧ هـ » فى المحراب ، وفى واجهة الجامع الأقمر « ٥١٩ هـ » وفى مسجد الصالح طلائع ابن رزق « ٥٤٩ هـ » حول العقود ، وفى ضريح الصالح أيوب « ٦٤٧ هـ » حول المشهد ، وفى مسجد الظاهر ببيرس بمحوار القبلة وحول الشبايك « ٦٦٥ هـ » وفى مدرسة ومسجد السلطان حسن « ٦٥٧ - ٧٦٤ هـ » بالإيوان الشرقى ، وفى جامع النورى وقبته « ٩٠٩ - ٩١٠ هـ » ، وكثير من هذه الكتابات يرد فى موضعه الزمنى من هذا البحث .

(٣) ومن أمثلتها فى مصر اللوحة التأسيسية فى فناء المسجد الطولونى « ٢٦٥ هـ » ، واللوحة المثبتة بأعلى الباب فى مسجد الجيوشى « ٤٧٧ هـ » ، واللوحة التأسيسية فى مسجد العمري بالمحلة الكبرى « ٤٨٥ هـ » بسم أبو النجم بدر المستنصرى ، واللوحة التأسيسية التى بأعلى الباب المدرج بالقلمة من عهد صلاح الدين يوسف بن أيوب ، وهى بالخط النسخى الأيوبي .

(٤) من أقدم النقوش التذكارية المستديرة «النسخية» كتابة على حائط فى برشبوليس باسم عضد الدولة البوبهى « ٣٢٤ هـ - ٣٢٢ / ٩٣٦ - ٩٨٣ م » . C.I.A., Sauvaget et Wiet, Rep., VI Calre, 1935, pp. 42/43.

ومن أقدمها كذلك كتابات فى «بوزان» فى فارس ، وفى المسجد الجامع بقزوين .

(٥) ومن أقدم هذه النقوش واحد باسم محمود بن زنكى ، وآخر باسم صلاح الدين يوسف بالقدس : (C.I.A. Jér. No. 25 & Haram, No. 150)

(٦) انظر مصحف السلطان حسن « ٧٤٨ هـ » فى معرض دار الكتب المصرية ؛ ومصحف السلطان شعبان « ٧٧٠ هـ » بالدار المذكورة ومصحف مرغلوش « ٧٧٦ هـ » فى مجموعة « مورتر » Moritz, Ar. Pal. Pl. 61. ومصحف برقوق « ٧٨٤ هـ » فى المجموعة سالفة الذكر . Ar. Pal. Pl. 68.

به واجهات المساجد ، واتسعت تبعاً لعظم المنشآت المأدكية « المساحات » التي حليت بهذه الكتابات في أعلى واجهات المساجد بالخط المستدير اللين الكبير الحجم .

وأنة على الرغم من سيادة الخطوط المستديرة فقد ظل للخط الكوفي بعض الوجود حيث بقي الخط التقليدي ، يكتب به في فواتح السور^(١) وفي بعض المساحات المحددة على المباني .

واستخدم الممالك أشكالاً مختلفة من الخطوط الكوفية بقصد الزخرف لتعليق حوائط المدارس والمساجد من الداخل ، وغالباً ما ترى هذه الكتابات على شكل «أشرطة» فسيفساء الرخام (الحردة) تحلى أعلى السفل الرخامى فى « الأيوانات » كما فى مسجد القورى ، أو على شكل « جامات » مختلفة الأشكال كالتى ترى فى قبة القورى ، وفى مسجد السلطان قلاون (٦٨٣ هـ) ، وفى ضريح زين الدين يوسف (٩٦٣ هـ) ، ومن أربع أمثاتها ما يوجد فى مدرسة السلطان حسن (٧٥٧ هـ) .

وقدر للخط الكوفي التذكارى أن يحيا فى إيران حتى القرن الثالث عشر الهجرى (التاسع عشر الميلادى) بينما انقرض أو كاد فى مصر منذ أواخر العصر المملوكى^(٢) ، وكان الفرس على الرغم من ذلك أسبق الأمم الإسلامية تحرراً من سلطان هذا الخط ، حيث بدأوا منذ القرن العاشر تقريباً يستخدمون الخط الفارسى (خط الشكسته) الدارج فى تحلية تزيينات الخزف فى الرى وقاشان^(٣) .

أما الكتابات التذكارية الأسيانية فمعظمها نقوش تأسيسية تؤرخ للمباني الدينية والحربية فى المصور الأولى من الحكم الإسلامى ، والمبكر منها كتب بالخط الكوفي ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجرى أخذ معماريو أفريقية والأندلس يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية كما فى جامع تلمسان (٦٩٦ هـ) ومسجد العطارين ، وباب شلا (٧٣٩ هـ) ومدرسة أبى العنانية (٧٥٢/٧٥٦ هـ) — انظر مجموعة أشكال (٧) .

استأثرت هذه الكتابات التذكارية بكل نشاط المزهرف الذى نيط به زخرفة المساجد والأضرحة إلى جانب زخارف الأرابيسك النباتية ، وترى هذه الكتابات عادة فى الأبنية الدينية التى تحلى بواطن العقود ورقاب القباب وروءوس المحارب كما تدور حول المشهد ، وتعلو التغطية الرخامية التى تكسو السفل ، وتتوج الحيطان فيما يلى السقف — وفى كثير غير ذلك من المواضع والمساحات .

وهى فى المأثر إما منقورة فى الحجر كما فى واجهة الجامع الأحمر ، أو مبرزة فى الجص كما تشاهد فى محراب جامع الجيوشى ، أو مقطوعة فى الخشب كما فى الإزار الموجود بقعة الحيطان فى الجامع الطولونى ، أو مطروقة فى المعدن كما هو الحال فى اللوحة التأسيسية بقبة الصخرة ، أو مجمعة من الأحجار المختلفة الحرق أو الأحجار المطلية بالمينا كما هو شائع فى مساجد إيران ، أو مؤلفة من قطع الفسيفساء الرخامية كما ترى فى مساجد الممالك .

(١) انظر بورجوان Bourgoïn, Précis de L'Art Arabe, Coll. IV, Pl. 32. لوحة ٣٢ من مجموعة IV : « لا يسمه إلا المظهرين » ولوحة ١٨ من المجموعة نفسها : « إنه لقرآن كريم » .

(٢) S.P.A. II, p. 1725.

(٣) انظر ما كتبناه عن أنواع الخطوط الإيرانية فى كتاب الدكتور زكى محمد حسن : « الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى » ص ٦٢ وما بعدها ، والمقصود بالخط الدارج خط « الشكسته » .

واستخدم اللون الأزرق « الإسلامي » المعروف في طلاء أرضية الكتابات الجصية البارزة بينما تركت الكتابات نفسها بغير لون ، والحق أن المزخرف الإسلامي استطاع أن يولد من الكتابة أعطاءاً زخرفية مختلفة ، ساعده على إبداعها خياله الخصب ، وسهلت عليه مهمته طبيعة الحروف العربية المطاوعة^(١) .

وكان الفرس أكثر الأمم الإسلامية استغلالاً لهذه المطاوعة ، ولا غرو فقد كانت للفرس من قديم الزمن عناية خاصة بالخطوط ، عرف عنهم أنهم استخدموا الألوان الجميلة في رقم النقوش « الأخيلية » التذكارية في الأثر المعروف باسم « نقش رستم » في بربوليس . كما عفى « الماجيون » من أتباع « زرادشت » بتدوين « الأستا » على نوع فاخر من الجلد بالذهب الخالص ، ولم يقل « المانيون » عناية عن سابقهم في تدوين نصوصهم الدينية بالألوان الجميلة اثرهية على الورق الفاخر وتحليتها بكثير من الصور الصغيرة^(٢) .

ونحيل إلينا أن الفرس الذين كانت لهم هذه البراعة الخطية والتصويرية من قديم الزمن لم يلبثوا غداة أدركتهم الأبجدية العربية أن أعملوا فيها مقدرتهم الفنية الموروثة ، وما زالوا بها حتى استخرجوا منها أعطاءً قومية هي الخطوط الفارسية المعروفة بالتمايق والنستعليق والشكسته ، فضلاً عن الأنواع الزخرفية الكوفية .

هذه الكتابات المزخرفة التي أفتن الفرس في إبداعها منذ القرن العاشر الميلادي وأفرطوا في استخدامها ، شاعت على ما يبدو حتى بلغت مصر الفاطمية والمملوكية وغيرها من أقطار العالم الإسلامي ، وشكلت ظاهرة هامة بين ظواهر الفن الإسلامي ، لأن الحروف العربية في تلك الكتابات خرجت عن صفتها الكتابية البحت إلى صفة أخرى زخرفية فأصبحت نوعاً من أنواع الزخارف البنائية ، وغدت بذلك ظاهرة تعنى طالب الفنون الزخرفية أكثر مما تعنى الباحث في فن الكتابات .

وسرعان ما وجد المزخرف الإسلامي في الكتابة مجالاً لإظهار عبقريته ، سيما وقد أتاح له اتساع السطوح على المباني كل فرص الافتنان ، فأطلق يده وخياله معاً وأنتج من أنواع الكتابات الورق والمضفر على صور مبتاهية في الجمال والتعقيد ، حاءت كلها وليدة الخيال الخصب واليد الحرة التزنة ، وكان المزخرف الإسلامي في كل ما أبدع يراعى الذوق العربي الذي فطر على كراهية المساحات « عاطلة » بلا زخارف ، لا يكاد يدع مكاناً إلا ملأه بأنواع من الزخارف الكتابية والبنائية باغت في كثير من الأوقات غاية في الكمال والإبداع .

وكان من أثر ذلك أن تميزت النقوش على المباني عن أنواع النقوش الأخرى ، وانفردت بطراز خاص فيه قوة ورصانة وجمال ، وفيه غير هذا وذاك كبر يساعد على إمكان قراءتها عن بعد ، وفيه فوق ذلك كله تحرر من القيود التي تعوق الانطلاق .

وفضلاً عما نراه على المباني من النقوش الكوفية الورقة والمضفرة ، نجد من الأنواع الشائعة في زخرفة المباني تلك الأشكال الكوفية المستطيلة والمربعة والمثلثة والنجمية التي رتبت فيها الحروف ترتيباً هندسياً بالغاً غاية تصوى من الدقة

(١) حروف الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للزخرفة ، بخلاف الحروف اللاتينية ، فموس الحروف وقوائمها وانبساطاتها وتقويناها وما فيها من قابلية المط والضغط . ككت المزخرف من التجميع والتفريد والمعالجة الزخرفية على الوجه الذي يرضى الخيال ويبعث الارتياح .

(٢) Fnpe, S.P.A. II, 1709.

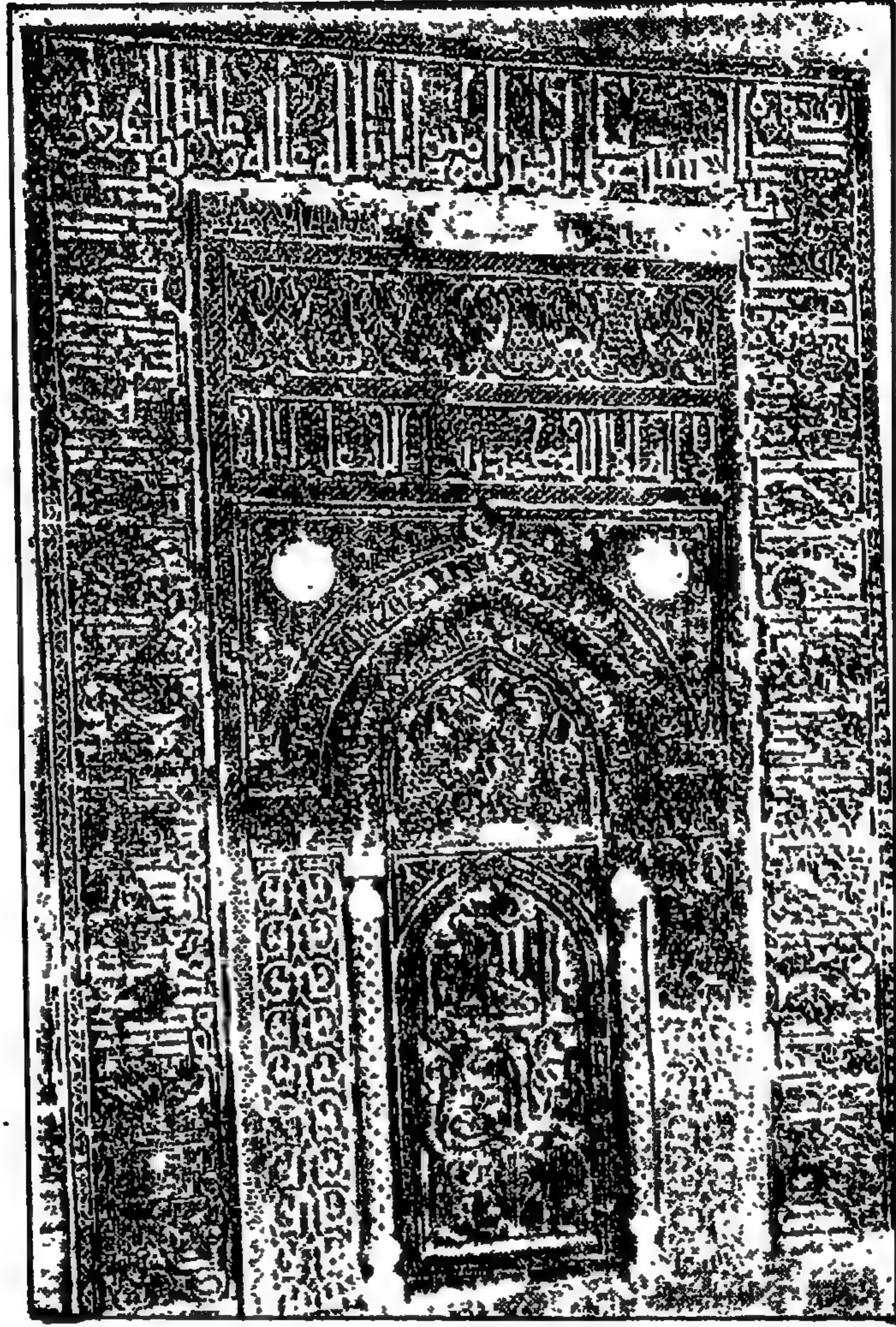
مجموعة أشكال (٨) — الكوفي التذكاري



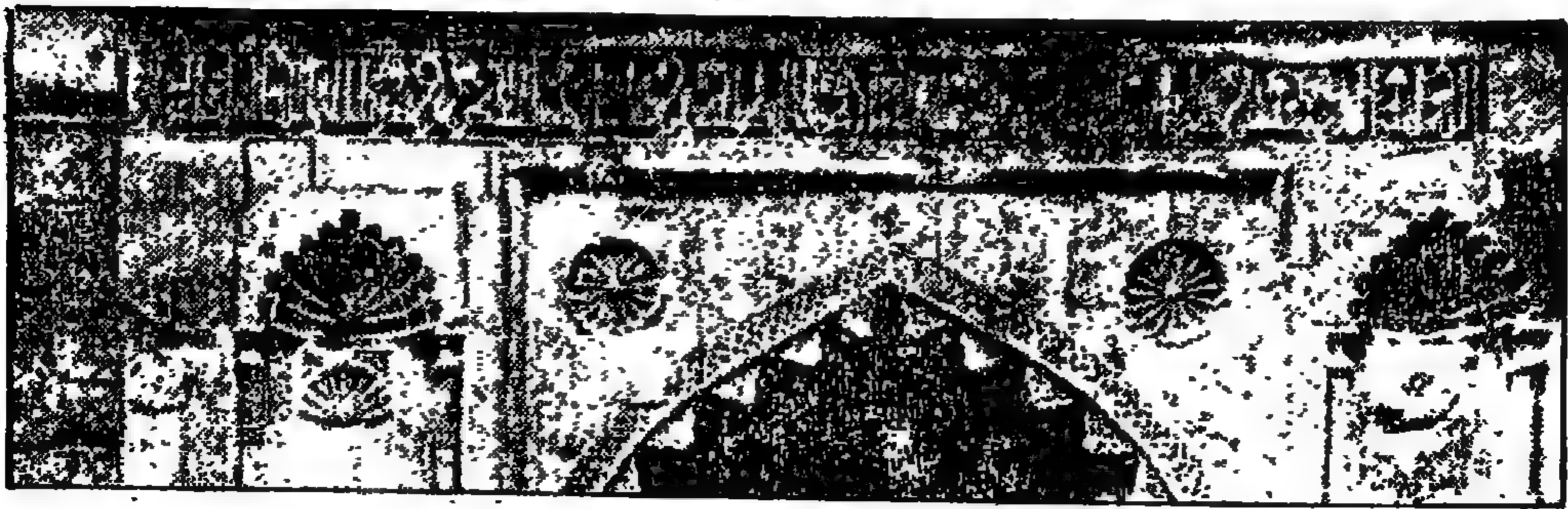
شكل (٨) — كتابة كوفية مطروقة على لوح من النحاس — في قبة الصخرة بالقدس
من عهد عبد الملك بن مروان (٦٥ - ٨٨ هـ).



شكل (٨) — نقوش كوفية على بدنة إحدى منارات جامع الحاكم بأمر الله
الفاطمي (٣٨٦ - ٤١١ هـ)



شكل (٨) ب - نقوش كوفية منجزة بطريق المقر على الجص . محراب
من العصر الفاطمي (نهاية القرن الرابع الهجري) .

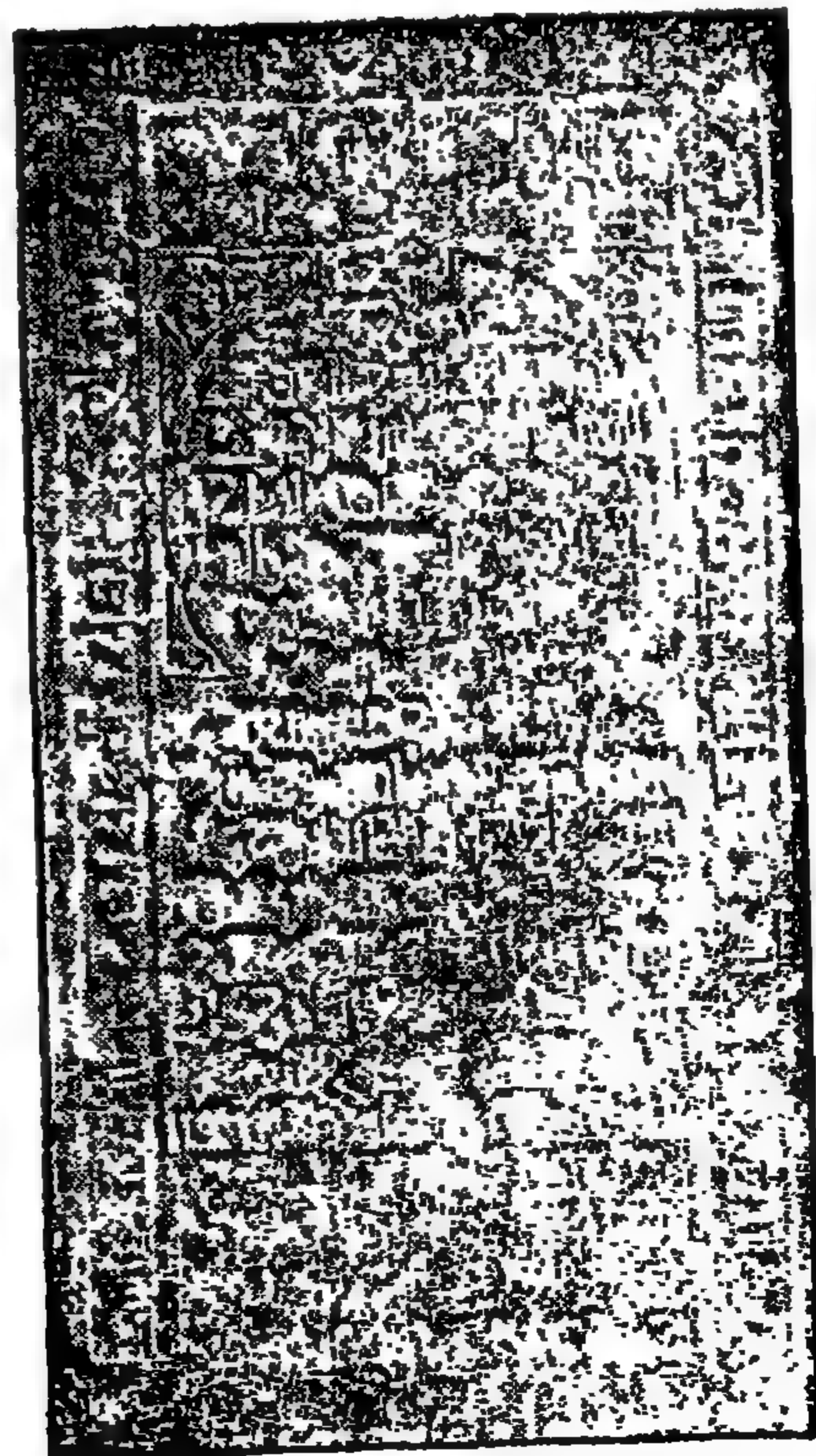


شكل (٨) ج - نقوش كوفية منجزة بطريق المقر في الحجر على واجهة الجامع الأقمر بالقاهرة مؤرخة ٥١٧ هـ .

مجموعة أشكال (٨) — الكوفي التذكاري



شكل (٨) د — نقش كوفي : شاهد قبر من مصر مؤرخ ٢١٧ هـ .

شكل (٨) و — نقش شامدي بالخط الابن —
مؤرخ ٥٧٦ هـ من العصر الأيوبي ، يوضح
شروع الخط الابن في التاريخ للوفاة ، بدلا
من الخط الكوفي الباس .شكل (٨) هـ — نقش كوفي : شاهد قبر
أنطلسي — من القرن الرابع الهجري .

والروعة ، والتي تثير الإعجاب بتميزة مبدعها على قوة التركيب والتأليف ، وكثير استخدام هذه الأشكال الكتابية الهندسية في إيران منذ القرن الثاني عشر الميلادي ، ووجد هذا النوع أول الأمر في لباني المتخذة من الطوب الأحمر المحروق ، حيث أمكن استخدام قطع من الطوب متفاوتة الحرق في إبداع هذه الأشكال الكتابية^(١) - انظر مجموعة أشكال (١) .

وعن إيران انتشرت هذه الزخارف الخطية فوفدت على مصر في عهد المماليك ، واستحسنها المماليك عامة وبماليك العصر التركي خاصة وأكثروا من استخدامها في مساجدهم^(٢) ، وهذه الأشكال الكوفية الهندسية هي آخر سلاسة للخط الكوفي في مصر .

وثالث أنواع الخطوط التذكارية وأهمها في بحثنا هذا « الكتابات الشاهدية » وهذا نوع من النقوش التذكارية ، شاع استعماله في العالم الإسلامي منذ زمن مبكر ، ويغلب على الظن أن العرب المسلمين قد ورثوه فيما ورثوا عن أسلافهم الجاهليين ممن كانوا يسكنون مخوم الحضرة في سوريا وتأثروا هناك فنون سوريا الوسطى في العصر المسيحي .

وأقدم شاهد عربي جاهلي معروف هو شاهد قبر « امرئ القيس بن عمرو » العروف بنقش « النخاعة » وهو الأثر الذي كشف عنه « دوسو » في صحراء النخاعة بالشام والمؤرخ (٢٣٨ م) - انظر الصورة : هامش ص ٥٢^(٣) .

ويرجح أن يكون شيوع استعمال المقابر (شواهد القبور) في العالم الإسلامي على أثر حركة الانسياح قد جاء نتيجة طبيعية لرغبة العرب ، ممن رحلوا عن ديارهم ونزلوا أرضاً جديدة ، في التعريف بأنفسهم بعد الوفاة - وهي رغبة كثيراً ما تملك نفس المغترب ، وقد هدانا تحليلنا لنقش النخاعة آنف الذكر (وهو أقدم شاهد عربي معروف حتى الآن) إلى تكونه من العناصر الأربعة الآتية :

(أ) تعريف بشخص لليت .

(ب) إشادة ببلو قدره وعظيم أمره .

(ج) تأريخ لوفاة .

(د) دعاء لولده من بعده .

(١) انظر ما قدمناه عن هذا النوع من الكوفي الهندسي ، ص ٤٦ ، ٤٩ .

(٢) في مسجد الملكة صفية « ١٠١٩ هـ » وفي مسجد البرديني بالداودية بالقاهرة « ١٠٢٥ هـ » وفي كثير غيرها من مساجد هذا العصر أمثلة رائعة لهذا النوع الزخرفي من الكتابات الكوفية .

(٣) وهذا نصه النبطي :

١ - قى نفس امرؤ القيس وعمره ملك العرب كله ذو أمر التاج
٢ - وملك الأسدين وتزارو وملوكهم وهرب مذحج عكدي وجاء
٣ - بزجاي في حج نجران مدينت شمر وملك معدو وين بنيه
٤ - الشعوب ووكاهن فارسو لروم فلم يبلغ ملك مباحه
٥ - عكدي ملك سنة ٢٢٣ يوم ٧ يكسلول بالبعد ذو ولده

ونحن إذا حللنا شاهد القبر الإسلامى نجده يتكون عادة من العناصر الآتية :

(.) البسملة .

(١) تعريف بشخص الميت .

(ب) إشادة بذكر الله وتمظيم للرسول ، وعبارات توحيدية تكاد تتشابه في نصوصها من شاهد إلى شاهد ، لا تخرج عن الشهادتين ، شهادة ألا إله إلا الله وأن محمداً عبده ورسوله ، والاعتراف بالساعة والبعث والجنة والنار .

(ج) تأريخ للوفاة .

(د) توسل إلى الله أن يرحم الميت ويغفر له ، وإغراء للقارىء بالترحم عليه وطلب الرحمة لكل من يفعل ذلك .
ونحن إذا تأملنا نص شاهد امرئ القيس والنصوص الشاهدية الإسلامية ، نجد اتفاقاً يفرح على الاعتقاد بأن اتخاذ الشواهد في العصر الإسلامى يرجع إلى أصل جاهلى نبطى^(١) ، ولا نكاد نجد في الشواهد الإسلامية شيئاً يخالف نص الشاهد النبطى — اللهم فيما يأتى :

١ — افتتاح النص الشاهدى الإسلامى بالبسملة ، وهو أمر اقتضته شدة حرص المسلمين على بدء أعمالهم بذكر اسم الله تبركاً وتيمناً .

٢ — حلت محل الإشادة بذكر مناقب الميت إشادة بذكر الله والرسول ، وعبارات توحيدية مختلفة الصيغ ، واعتراف بالنبوة والساعة والبعث والجنة والنار ، وكان ذلك من آثار الإسلام التصوفية ، إذ انصرفت الإشادة بالأشخاص إلى الإشادة بذات الله والرسول وذكر الحساب والبعث للمظة والاعتبار .

٣ — حلت محل الدعاء للولد في الشاهد الجاهلى عبارات دعائية للميت ولمن يترحم عليه ولأسائر المسلمين ، وتلك روح بعيدة عن الأثرة الجاهلية ، حضت عليها فكرة الأخوة الإسلامية^(٢) ، ومن ذلك نخالص إلى نتيجتين هامتين :

(١) فaron عناصر الشاهد الجاهلى بالشاهد المصرى المؤرخ ١٧٤ هـ « رقم ٤٥٢١ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة »
والشاهد المصرى المؤرخ ٢٢٣ هـ « رقم ٣١٥٠/٩ شواهد القبور — المتحف الإسلامى بالقاهرة » ؛ والشاهد الأندلسى من قرطبة
المؤرخ ٣٢٨ هـ — ليقى — بروقتسال ٤، Inscriptions Arabes d'Espagne.

(٢) نص شاهد ١٧٤ هـ المرقوم ٤٥٢١ بالمتحف الإسلامى بالقاهرة :

- ١ — بسم الله الرحمن الرحيم
- ٢ — هذا ما يشهد به عبد الله بن لهيعة
- ٣ — الحضرمى أنه لا إله إلا الله وحده
- ٤ — لا شريك له وأن محمداً (محمداً) عبده
- ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية
- ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من
- ٧ — فى القبور على ذلك حي وعليه
- ٨ — مات وعليه يبعث إن شاء الله .

الأولى — أن فكرة الشواهد ترجع في الغالب إلى أصل عربي جاهلي .

الثانية — أن الإسلام ألحق بها شيئاً من التغير يمشى مع روحه وتعاليمه .

وكانت الشواهد تتخذ عادة من أنواع مختلفة من الحجر والرخام ، وظلت الشواهد حتى النصف الثاني من القرن السادس الهجري مستطيلة الشكل ، تتبع في قشها إحدى طريقتين : طريقة الحفر العائر ، وهي أقدم الطرق وأبسرهما ، وطريقة الحفر البارز — وهذه تتطلب من الحافر تصميماً كتابياً سابقاً ، وعناية خاصة في الإنفاذ . وكانت « البلاطة » تخطط أول الأمر خطوطاً أفقية على مسافات متساوية ، ثم يكتب النص فوقها بالمداد بالقلم الجيد . ثم يحفر ما حولها بآلات دقيقة ، ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء ، وكثير من الشواهد التي من هذا النوع قطع فنية كتابية رائعة ؛ وظل الخط الكوفي التذكري (اليابس) الخط المفضل لكتابتها في جميع أنحاء العالم الإسلامي إلى وقت متأخر ، وبدأ الخط المستدير يظهر إلى جانبه في مصر منذ خلافة الأمر الفاطمي ، أي منذ أوائل القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)^(١) .

وعلى الرغم من ظهور الخط النسخي في مصر من لدن أواخر العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي ، فإنه بقيت للخط الكوفي في كتابة الشواهد مكانته الخاصة ، وظلت له في حكم صلاح الدين الأيوبي (٥٦٤ / ٥٨٩ هـ) تقاليد الفاطمية . ولكن استعمال الخط النسخي أخذ منذ أواخر حكم صلاح الدين في الشيوع والغلبة حتى كانت له السيادة الكلية في حكمي الكامل (٦١٥ / ٦٣٥ هـ) والعاقل (٦٣٥ / ٦٣٧ هـ) .

ويلاحظ أن الشواهد الاسطوانية أخذت تحمل محل الشواهد المسطحة منذ أواخر عصر صلاح الدين ، وبطل استعمال الخط الكوفي اليابس في كتابة الشواهد نهائياً منذ عام ٦٨٣ هـ ، بحيث أصبحنا لا نجد شاهداً واحداً من العصر المملوكي كتب بهذا الخط .

٩ — رحمت (رحمة) الله ومغفرته عليه وكتب

١٠ — في جمدي (جمادى) الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة .

§ نص شاهد ٢٢٣ هـ المرقوم ٣١٥٠/٩ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة :

١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر هنده ابنت مهدي ٦ — رحمت الله ومغفرته ور ٧ — ضوانه توفيت يوم الاثنين لست ٨ — ليال خلون من صفر سنة ثلاث وعشرين ٩ — ومائتين وكانت لشهد ألا إله إلا ١٠ — الله وحده لا شريك له وأن محمد ١١ — عبده ورسوله صلى الله عليه ١٢ — وسلم وتشهد أن الجنة حق والبار ١٣ — حق والبعث حق ١٤ — وأن الساعة آتية لا ريب فيها ١٥ — وأن الله يبعث من في القبور ١٦ — اللهم أعف عنها واغفر لها « واجمع » ١٧ — بينها وبين النبي محمد صلى ١٨ — الله عليه وسلم .

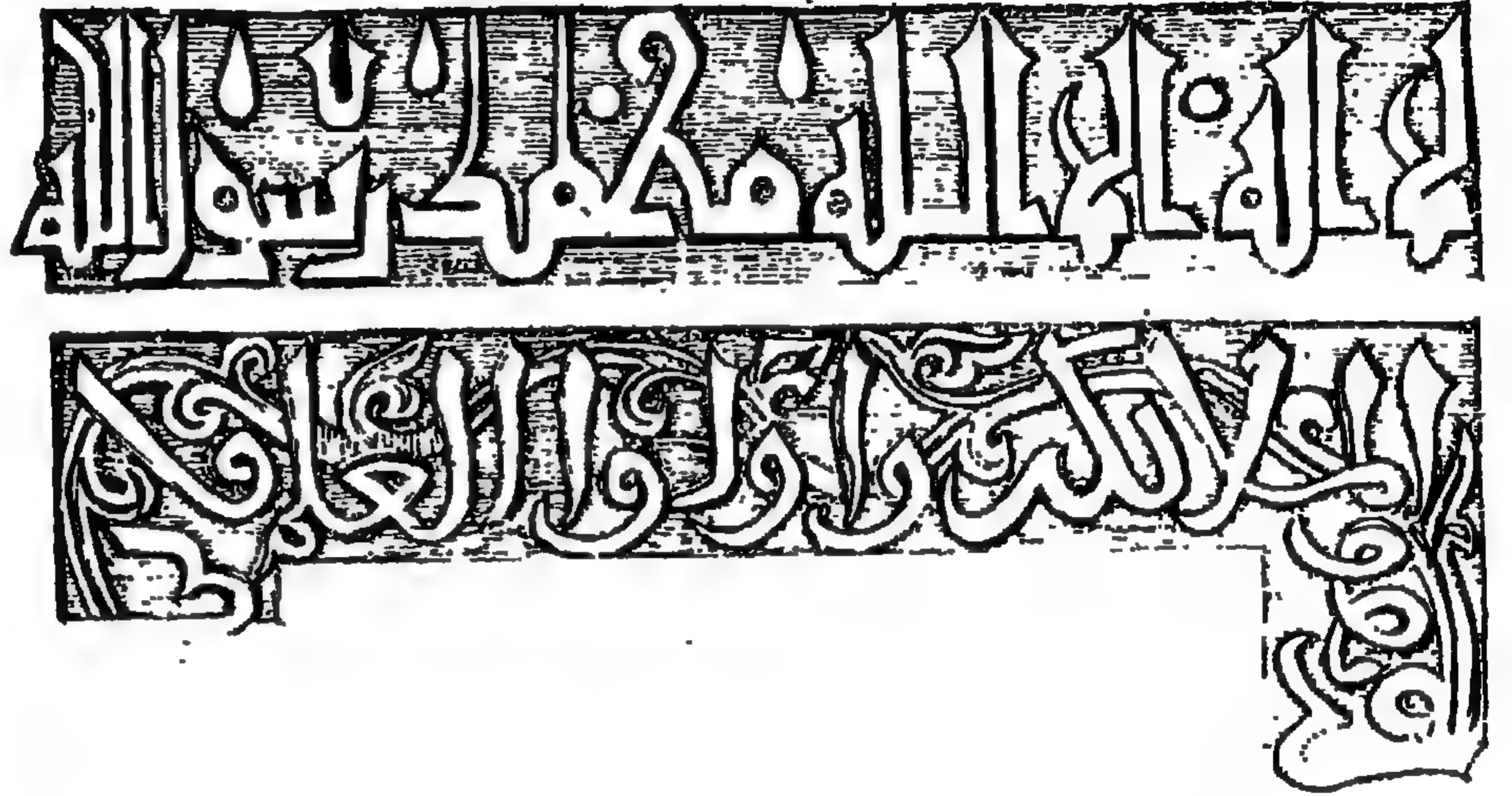
§ نص شاهد قرطبة المؤرخ ٣٢٨ هـ :

١ — ... بالهدا ودين الحق ليظهره على ٢ — الدين كله ولو كره المشركون وأن الجنة حق والبعث ٣ — حق والساعة آتية لا ريب فيها وأن الله يبعث من في القبور على هذا ٤ — الشهادة (الشهادة) حيث وعليها ماتت وعليها تبعث حياة إن شاء الله ٥ — توفيت رحمتها الله وغفر لها ليلة الأربعاء ٦ — لنصف من شهر رمضان سنة ثمان وعشرين واثلاث مائة ٧ — فرحمها الله ورحم من دعا لها برحمة .

(١) انظر شاهد قبر مؤرخ ٥١٩ هـ من خلافة الأمر الفاطمي ، مسجل برقم ٢٣٢٥ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة وخطه رديء ؛ وشاهد آخر أكثر جودة مؤرخ ٥٥١ هـ من خلافة الفاتح ، أسطوانى الشكل ، مسجل برقم ٢٣٣ بالمتحف الإسلامي ؛ وشاهداً ثالثاً بخط نسخي جميل مؤرخ ٥٦٧ هـ ، مسجل بالمتحف المذكور برقم ٢٣٤٠ من عصر صلاح الدين يوسف بن أيوب باسم « السلطان بهاء الدين أبو الفاضل المالك بن يحيى بن أبي السداد الوفي » .

ومداد الخط النسخي العالم الإسلامي الشرق منذ أواخر النصف الأول من القرن السادس الهجري وظل السكوفي ظاهراً إلى جانبه — شكل (٩) .

وعادت بعض الشواهد إلى التسطيح مرة ثانية ولا سيما في العصر المملوكي ، وبقي البعض الآخر أسطوانياً ، وظهرت شواهد على شكل المحاريب تتدلى من أعلى المحراب مشكاة — شكل (١٠) ، كما ظهر شكل جديد آخر هو عبارة عن مستطيل تبرز منه ثلاث زوائد علوية ، واحدة في الوسط مستطيلة الشكل ذات حافة علوية مستقيمة أو مهرمة ، وإثنتان في الركبتين العلويتين على شكل المسدس أو الثمنين فوق كل منهما شيء يشبه القبة ، وفي الزائدة الوسطى رسم مشكاة .



← شكل (١٠) شاهد قبر من مصر على شكل المحراب تتدلى من أعلاه مشكاة ، يوضح سيادة الخط الأبن في التأريخ للوفاة — من العصر المملوكي .

↑ شكل (٩) شاهد من «يزد» — إيران مؤرخ ٥٤٥ هـ يظهر فيه الخط الأبن جنباً إلى جنب مع الخط السكوفي الياس ، موسوعة الفن الإيراني . الصورة ٦٢٢ .

وعلى الرغم من أن شواهد القبور كانت معروفة في كل أرجاء العالم الإسلامي من التركستان شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً ، فإنها لم توجد في أي مكان يمثل الكثرة التي وجدت بها في مصر ، ويعتبر شرق العالم الإسلامي أغنى من غربه في هذا النوع من الكتابات التذكارية ، والقصود بشرق العالم الإسلامي البلاد الإسلامية التي تحف بالبحر الأبيض الشرقي وما وليها من العراق وإيران حتى التركستان^(١) ؛ ويجزو « ليقي — بروقتسال » قلة انتشار الشواهد في شمال أفريقيا إلى

(١) والشواهد الشرقية المعروفة من القرن السادس الهجري قليلة أهمها ثلاثة شواهد ، واحد منها في معهد الفنون في شيكاغو : The Art Institute, Chicago مؤرخ ٥٥٠٧ هـ والآخر في متحف الفنون الجميلة في بوسطن Museum of Fine Arts, Boston مؤرخ ٥٣٣ هـ ، والثالث في حوزة « رابينو » Rabenon من هواة التحف الإسلامية مؤرخ ٥٤٥ هـ — ويذكرها جميعاً الأستاذ فييت في معرض الفن الفارسي . Wiet, L'Exposition Persane, 1931, Calre 1933 .

انظر مقال ماكس فان برشم في المجلة الإفريقية — وانظر كذلك ليقي — بروقتسال في مقدمة كتابه .

أن « البربر » اعتنقوا الإسلام وكانوا في اعتناقهم له محافظين أشد المحافظة على روحه وتعاليمه ، ولعلمهم رأوا في اتخاذ الشواهد شيئاً من الخروج على تعاليم الإسلام ، فأهملت عادة اتخاذ الشواهد بينهم ، واستعاض « الموحدون » عنها بالآيات القرآنية التي أكثروا من نقشها على قبورهم ، وهو يؤيد قوله هذا بأن اللهجة العربية الراكشية تخلو من كلمة « شاهد » ، بينما نجد لها مرادفاً في اللهجات الأندلسية هو كلمة « تأريخ » التي ترد كثيراً على لسان ابن جبير في رحلته المعروفة .

وظهرت في أسبانيا الإسلامية منذ نهاية القرن السادس الهجري شواهد (تأريخات) مثله الشكل حلت محلها بالتدريج تأريخات مستطيلة في قرطبة وأشبيلية وغرناطة وكثير غيرها من المدن الأسبانية الإسلامية ، وتأريخات « الرية » تعتبر أجمل الشواهد الأندلسية قاطبة وأدقها صناعة^(١) .

وهذه الشواهد الأسبانية مستطيلة الشكل ، بعضها غائر وبعضها بارز ، وهي كغيرها من الشواهد ، منها ما هو متقن ومنها ما هو رديء الصنع ، ومنها نوع نقش على هيئة الجراب ، ومنذ أوائل القرن السابع الهجري بدأ يشيع استعمال خط اللسخ المستدير في نقش الشواهد الأندلسية^(٢) .

ومنذ نهاية العصر الإسلامي المتوسط بدأ سكان الشمال الأفريقي بتأثير جيرانهم الأندلسيين يتخذون عادة التسجيل لوثاتهم بإقامة الشواهد في مراکش والقيروان وقلمة بني حماد ، وهم ما يزالون يتخذونها حتى الآن^(٣) ، ويعرف الشاهد عند المراكشيين باسم « القابرية » وجمعها مقابريات .

* * *

ويسترعى النظر في الشواهد المصرية كثرة نسب التوفين إلى القبائل العربية التي وفدت على مصر زمن الفتح وبعده ، وكثيراً ما نلاحظ نسبة بعضهم إلى مواطنهم الأولى بعد مضي قرنين تقريباً من الهجرة^(٤) ، كما يصادف الباحث في هذه الشواهد كثيراً من الزخارف التي استعملها الصانع كإطارات تدور حول النصوص أو تحلى أعلى الشواهد ، وهي زخارف يرى فيها هرترز باشا^(٥) زخارف إسلامية في صورها الأولى ، لأعلاقة لها البتة بالزخارف القبطية — وهي أقدم الزخارف الإسلامية على كل حال — وما تزال في حاجة إلى دراسة خاصة ، وقد عني بزخارف بعض منها الأستاذ شترينجوفسكي في مجلة الإسلام^(٦) .

(١) I.A.E., *Les Epitaphes et les monuments funéraires*, pp. XX-XXV Introduction
— I.A.E. Pl. XXIX, *Planches*, No. 137 *Almería*, 521.

(٢) I.A.E. Pl. XXXIV *Planches*, No. 158, *Jean 661 H.*

(٣) Bell, *Inscriptions Arabes de Fez*, p. 13 Note 2.
I.A.E., *Texte*, p. XXV, *Introduction*.

(٤) الخوارزمي وحسين راشد — شواهد القبور ، المجلد الأول ص ٧ « القصة » .

(٥) هرترز باشا — الدليل الموجز لدار الآثار العربية « الأخشاب المزينة بالنقوش » .

(٦) انظر مقال شترينجوفسكي عن زخارف شواهد القبور في مجلة : *Der Islam*, II pp. 305/336 .

هذه هي « الشواهد » التي اتخذنا ما عليها من الكتابات في مصر مادة لهذه الدراسة ، شجعنا على ذلك وفرة المادة الكتابية المؤرخة في تلك الشواهد ، فضلاً عن وضوح التطور ونضوج ظاهرتيه في الكتابات الشاهدية المصرية .

ونحن نعتقد أنه كانت لمصر ، من دون سائر الأنظار الإسلامية ، عناية خاصة بالخط وتجويده منذ العصر الإسلامي الأول ، تلك العناية التي انتهت إلى أحكام صنعة وضبطها بالقوانين - وقد يكون السر في ذلك أن الفنون لا تزدهر ولا ترقى إلا مع اليسر الاقتصادي والتقدم الاجتماعي اللذين توفرت أسبابهما في مصر لما اختصت به من الحصب والثراء ، و « جودة الخط » كما يقول ابن خلدون « تابعة للعمران »^(١) ، ولا نعرف بلداً من بلاد الدولة الإسلامية كان أكثر ثراء من مصر ولا أحفل منها بمظاهر العمران ، وكان من أثر ذلك أن اكتمل في مصر على مدى القرنين الهجريين الأولين والحلقات الأولى من القرن الثالث الهجري فن شعبي هو فن الكتابات التذكارية الشاهدية الذي - إحتته عناية وافحة بالزخارف .

ولا شك أن نزوع مصر إلى الاستقلال عن الخلافة منذ الحلقات الأولى من القرن الأول الهجري ، والشخصية السياسية المستقلة التي بدأت تتكون لها منذ ذلك الحين ، قد نهيأ لها حياة فنية خاصة ، وقد كان يقال إن أول مرحلة ظاهرة من مراحل الفن الإسلامي في مصر هي « الفن الطولوني » بتقاليد العراقية ، ونحن نستطيع القول في شيء من الثقة أن هذه القضية تنطبق على المهارة أكثر من انطباقها على الفنون الصغرى ، فقد تجلت لنا من دراسة « شواهد القبور » حقائق كبيرة ، وثبت لدينا بالأدلة الفنية أن الخط الكوفي تطوّر في مصر ولقى فيها رواجاً ونمواً عظيمين ، كما وصح لنا خطأ الزعم بأن الفن الإسلامي فن لا ينمو إلا في كنف الحكم من الملوك والأمراء ، ولقد نمت فنون الكتابة وأصول الزخرفة الإسلامية في مصر بنمى عن الملوك والأمراء حتى أدركت العصر الطولوني مكتملة مزدهرة ، فتعاونت مع فنون العراق الممارية والزخرفية الوافدة تعاوناً مرضياً .

وكان مؤرخو الفنون حتى هذه اللحظة لا يمتطون هذه الظاهرة الفنية الكتابية حقها ، ولا يضعونها في المكان الذي تستحقه بين الفنون الإسلامية ، ولقد نستطيع القول بأن الخط العربي ، بطبيعته الزخرفية ، كان أول ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية في كل أنحاء العالم الإسلامي ، وأسبقها وجوداً وظهوراً بالنسبة لبقية المنتجات الفنية الإسلامية .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأنه كانت لمصر منذ القرن الأول الهجري حتى نهاية عصر المماليك عناية بالغة بالخط ، يدنا على ذلك شهرة مصر بتعليمه ، تلك الشهرة التي يذكرها ابن خلدون في مقدمته ، ونبوغ عدد من كبار الكتّاب والمحررين والخطاطين فيها^(٢) .

والمعروف أن مصر الطولونية قد نافست بغداد مقر الخلافة في مجال الفن ، كما نازعتها في مجالات السياسة : فقد كان

(١) ابن خلدون - المقدمة ص ٤١٨ .

(٢) القلقشندي : صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٤ .

— القلقشندي ج ٣ ص ١٤ حيث يقول : « ومن نبغوا في الخط الشيخ شمس الدين بن أبي رقية محتسب القسطنطينية ، وأخذ عنه سميح الشيخ شمس الدين محمد بن علي الزفتاوي المكتب بالقسطنطينية ، الذي صنف مختصراً في قلم التلخيص مع قواعد ضمها إليه في صنعة الكتابة أحسن فيها الصنيع ، وبه - صاحبنا الشيخ زين الدين شعبان بن محمد بن داود الأتاري محتسب مصر الذي نظم في صنعة الخط ألفية ، ثم توجه إلى مكة ثم إلى اليمن والهند ، ثم عاد إلى مكة فأقام بها ونيف . »

لبلاط ابن طولون خطاطوه المجيدون ، كما كان لبلاط الخليفة العباسي سواء بسواء ، و انتهت رئاسة الخط بمصر في العصر الطولوني جودة وإحكاماً إلى « طبطب » المحرر المشهور^(١) .

وكان أهل مدينة السلام يحسدون أهل مصر على « طبطب » مجود الخط ، « وابن عبد كان » كاتب الإشاء في ديوان ابن طولون ، إذ كانوا يقولون « بمصر كاتب ومحرر ليس لأمر المؤمنين بمدينة السلام مثلها »^(٢) .

وليست غایتنا أن نسوق الأدلة التاريخية على رقي الخط في مصر ، فلدينا من الأدلة الفنية الملموسة ما ينفي عن ذلك .

على أن هذه المنافسة التي تذكرها المراجع الأدبية بين بغداد ومصر الطولونية ، والتي يتردد فيها اسم « طبطب » واسم « ابن عبد كان » تؤيد بدورها ما نذهب إليه من أن مصر كانت دائماً مركزاً من مراكز الاهتمام بتجويد الخط .

ولم تضعف عناية الحكام المصريين في وقت من الاوقات بهذه الناحية من نواحي الفنون ، ففي العصر الفاطمي كان أصحاب الأقلام يتمتعون بالحظوة لدى الخليفة ، فكان صاحب القلم الدقيق مثلاً مقرباً من الخليفة ، يجالس في خلوته ، ويدارسه كتاب الله ، ويتلو عليه سير الأنبياء والخلفاء والمظلاء ، ويحدثه عن مكارم الأخلاق ، ويقوى يده في تجويد الخط^(٣) .

وقد ساعدت وفرة المادة الكتابية المؤرخة في مصر ، كما ساعدت بساطة الظاهرة الخطية فيها على إمكان دراسة تطور الخط الكوفي التذكارى ، والفضل الأول في ذلك لمجموعة الشواهد التي يحتويها المتحف الإسلامى بالقاهرة — فهي من الوفرة والتنوع والتسلسل بحيث يحار الباحث في هذه الظاهرة — وهو بصدد الاختيار — ماذا يبقى وماذا يدر ، وما يزال مجال البحث والدرس فسيحاً لمن يريد أن يعنى بدراسة الكتابة العربية ، وليكن عملنا هذا مجرد قامة اهم .

(١) الفاقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٣ .

(٢) صبح الأعشى : ج ٣ ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٣/١٤ .

الفصل الثامن أدب هذا الخط

* خط الكوفة جدير بأدب خاص — المحقق والطلق
منه — قياسه بمعايير الخط اللين — صلاحية هذه المعايير
لقياس الخط الكوفي — نصيبه من الجمال — رجل الفن
يجد فيه مادة خصبة للزخرفة .

* فيما يخالف منه مألوف الخط اللين — هندسة
حروفه — ابن مقلة وابن عبد السلام وإخوان الصفا
يتكلمون في هندسة الخط ونسبة الحروف إلى الألف .

أدب هذا الخط

١ — محاولة تقرير أدب لهذا الخط :

أحيينا أن نقرر لهذه الصورة اليابسة من صور الخط العربي أدبها الخاص ، لأننا وجدناها حرة بأن تنفرد بأدب يقرر قواعدها ويساعد على التعريف بها — فإذا ما تيسر لنا ذلك ، جعلنا من هذه الظاهرة فناً كتابياً مستقل الأصول ، ورأينا السبيل إلى ذلك أن نقيس هذا الخط على الخط اللين قياساً دقيقاً ، لنرى مقدار ما بين الخطين من شبه أو خلاف ، ثم نزنه بموازين الخط اللين ، لنرى مقدار انقياده لهذه الموازين ، وكنا ، ونحن نحاول ذلك ، لا ندرى أنحن خالصون من هذه المقارنة بما يمكن أن نقرر به لهذا الخط أدباً خاصاً ، أم نحن خارجون من هذه المحاولة صفر اليدين مما نستطيع أن نحقق به هذا الغرض .

حاولنا أن ننظر في هذه الصورة اليابسة من صور الخط على ضوء ما هو مقرر للخط اللين من قواعد وموازين ، وخلصنا من محاولتنا هذه إلى نتائج ترتاح لها النفس ، أدركنا من أنواعه المحقق والطلق ، وترقنا صفة أقلامه وأدوات إنقاده على الحجر والجص والخشب وغيرها ، وتبيننا مدى خضوعه للمايير الجمالية المقررة للخط اللين ، ومقدار شذوذه عنها ، كما أدركنا أن السر في عسر قراءته ناتج من تشابه صور حروفه وتعرّيتها عن النقط والإفراط في معالجتها معالجة زخرفية ، وانهينا إلى ما يشبه الأساس الهندسي فيه ، وجهدنا في ضبطه بالموازين الخاصة ، واستخراج النسبة الفاضلة فيه ، ثم وضنا له مصطلحاً خاصاً أعانتنا على وصف حروفه أفراداً وتركيباً .

٢ — في المحقق والطلق من هذا الخط :

من الخط المحرر المحقق الذي يكتب به في جسامم الأمور ، ومنه «الطلق المرسل» الذي يتكاتب به الناس ويستعملونه فيما بينهم^(١) ، وحروف المحقق رائقة مستحسنة الأشكال والصور ، بخلاف حروف الطلق فهي متداخلة بعضها ببعض^(٢) . وبالنوع الأول المحقق كتبت المصاحف الأولى ، كما نقشت الكتابات ذات الصفة التذكارية على الآثار والسكة والموازين بخط ثقیل جاف لم يكن يقوى عليه إلا قلة من الناس — والطلق من هذا الخط ما قلت فيه العناية وأجراه كاتبه مجرى الطلق من الخطوط اللينة : والشاهد أنه متى تخفف الكاتب من قيود الخط المحقق الثقيل ، جرت يده في إسراع ومال خطه إلى التدوير ، وتداخلت حروفه ، وعدا بعضها على بعض ، وأصبح يكتب بالخط اللين الدارج خطأ مولداً من المحقق^(٣) :

والحق أنه ليس في هذا الخط اليابس نوع مطلق ، اللهم إذا اعتبرنا خطوط المبتدئين فيه خطوطاً مطلقة لأنها عادة ما تكون ركيكة قبيحة الصورة لم تصح حروفها ولم تحسن أشكالها ، لأنها لا تجرى على قواعده ولا تلتزم أصوله الخاصة .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٥ و ٦ .

(٢) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ .

(٣) راجع القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٢ سطر ٨ ثم انظر الوثيقة رقم ٥١٢ من مجموعة مورتر .

٣ - القلم أداة الكتابة :

لكل خط من الخطوط قلم يصلح له ، وكان قلم الكوفي يتخذ عادة من نوع من العباب كان ينمو على مقربة من مدينة الكوفة ، يذكره حمد لله مستوفى صاحب نزهة القلوب باسم غاب العراق^(١) ، والأقلام المستعملة في صناعة الخط هي بمثابة الآلات المختلفة عند بقية الصانع ، ولا بد أن تكون النقوش الكوفية التي تقرأ على الأحجار ، سواء منها ما كان على المائر أو على شواهد القبور ، قد كتبت أول الأمر بقلم مناسب من القصب الفارسي أو الجريد^(٢) ، بالمداد ، أو بصبغ يشبه المداد ، ثم تقرأ بآلة حديدية الطرف .

٣ - في قياس هذا الخط بموازين الخط اللين :

يقولون في حسن الخط « إذا كان الخط حسن الوصف مليح الرصف ، مفتوح العيون ، أملس المتون ، كثير الائتلاف قليل الاختلاف ، هشت إليه النفوس واشتهته الأرواح حتى أن الإنسان ليقرأه ولو كان فيه كلام دنيء ومعنى رديء ، مستزيداً منه — ولو أكثر — من غير سامة ، وإذا كان الخط قبيحاً مجتهداً الأفهام ولفظته العيون والأفكار وسُمّ قارئه وإن كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ غرائبها^(٣) .

والخط اليابس المحقق يكون عادة مليح الرصف ، أملس المتون ، تهش إليه النفوس وتشتهى العين النظر إليه لفخامته وروعته .

ويقولون « أجود الخط أبيضه ، والخط الحسن هو اللين الرائق البهيج ، « وينصحون^(٤) كل من يريد تجويد خطه بقولهم « ألق^(٥) دواتك وأطل شباة قلمك^(٦) ، وفرج بين السطور ، وقرمط^(٧) بين الحروف — والجيد من الخط اليابس ما كان بدوره رائقاً بيناً بهجاً ، فرج بين سطورهِ ونوشب بين حروفهِ .

ويوصف الخط عامة بالجودة^(٨) إذا اعتدلت أقسامه ، وطابت ألوانه ، واستقامت سطورهِ ، وضاهى صعوده

(١) حمد الله مستوفى — نزهة القلوب ص ٣٧ ، طبعة لندن ١٩١٩ .

(٢) كانت الأقلام الجليلة تؤخذ عادة من لب الجريد الأخضر — « القلقشندي ج ٣ ص ٤٩ سطر ١٧ » أو من القصب الفارسي « الرجم السابق ص ٤٩ سطر ١٨ » وكانت تتخذ في مصر من اليوس الأبيض الغليظ الأنابيب الذي ينتقى من جزر الصعيد « القلقشندي ص ٤٩ سطر ١٩/٢٠ » .

(٣) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٠ وما بعدها .

(٤) ابن عبد ربه « العقد الفريد » ج ٣ ص ٢٧ طبع الطبعة الأزهرية ١٩٢٨ م .

(٥) ألق الدواة ولاقها ، يليقها : جعل لها لينة أي قطعة من قماش ، وأصلح مدادها .

(٦) شباة القلم : ريشته .

(٧) القرمطة : الدقة في الكتابة والتقريب بين الحروف — « انظر الجهشيارى : الوزراء والكتاب ص ٢٣ سطور ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ » .

(٨) الصولي ، أدب الكتاب ، ص ٥٠ وما بعدها .

حدوره^(١) وتفتحت عيونه ، ولم تشبه راؤه ونونه ، وأشرق قرطاسه^(٢) وأظلمت ألقاسه^(٣) ، ولم تختلف أجناسه ، وأسرع إلى العين تصوره ، وإلى القلب تنمره ، وقدرت فصوله^(٤) ، وأدجت أصوله ، وتناسب دقيقه وجليله ، وتساوت أطنابه^(٥) ، واستدارت أهدابه^(٦) ، وصغرت نواجزه^(٧) ، وانفتحت محاجره^(٨) ، وخرج عن عطف الوراقين^(٩) ، وبعد عن تصنع المحررين ، وخيل إليك أنه يتحرك وهو ساكن^(١٠) .

و « الخط اليابس » ، الذي هو صورة من صور الخط العربي ، خاضع لكثير من هذه المايير الجمالية ، يمكن أن يقاس ، وأن يحكم عليه بالجودة والرداءة وفقاً لها .

وقد أعرانا على الاعتقاد بخضوع الخط اليابس لقواعد الخط العربي عامة ، أننا تصورناه يفقد الصفات التي رأى « الصولي » أنها من علامات الخط الجيد ، كاعتدال أقسامه ، واستقامة مسطوره ، وتفتيح عيونه ، واتفاق أجناسه ، فوجدناه — إذا فقدناها — يهوى إلى درجة من القبح والرداءة شديدة ، ثم وجدناه — وهو يكتسب هذه الصفات — يرتقى إلى درجة كبيرة من الجودة ، ويبلغ حداً فائقاً من الجمال

على أننا نلاحظ أن هذا الخط اليابس لا يخضع خضوعاً كاملاً لمقاييس الخط اللين — فهو ، وإن شابته بعض أصوله أصول ذلك الخط ، يكاد يكون في جملة بنائى عنه ، محتاجاً إلى تقرير أصول خاصة به .

٤ — في سأة هذا الخط وتطوره أول الأمر :

والخط الكوفي اليابس — وهو ظاهرة من ظواهر الفنون الإسلامية ، بدأ — ككل الظواهر الفنية المعروفة — بسيطاً ، ثم درج في سلم الارتقاء إلى أن بلغ الذروة حسناً ورواقاً في بعض جهات العالم الإسلامي ، وكان ذلك بفضل ما أنفق في سبيله من عناية ، والمفهوم أنه نال أول عناية في موطنه الأول على يد تفر من أهله ، عني به في عهد بني أمية تفر من حذاق الخط أشهرهم عبد الحميد بن يحيى ، وقطبة المحرر — هؤلاء وضعوا له أصولاً وقواعد تنافس الكتاب في احتدائها

(١) حدوره أى إنحداره أو نزوله ، والمقصود نزوله عن خط استواء الكتابة .

(٢) القرطاس ما يكتب فيه ، ويكون القرطاس مشرقاً إذا كانت الكتابة فيه راتقة بهجة .

(٣) الألقاس جمع نقس يكسر النون وتسكين القاف وهو المداد ، أى ما كان مداده شديداً القتام .

(٤) الفصول : الرء والزأى .

(٥) أى ألقاته .

(٦) أى أطرافه — وذلك في الخط اللين دون الخط اليابس .

(٧) النواجز : الباء والتاء والفاء وما في معناها في حالة التوسط ، وتعرف أحياناً بالأسنان .

(٨) المحاجر : الواو والميم والفاء وأختها ، وتعرف أحياناً بالعيون .

(٩) الوراقون : الكتاب الذين يكتبون في الورق — وكانوا غالباً ما يكتبون من غير كبير اكتراث بالقواعد والأصول —

القلشندي : صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٧ .

(١٠) لفرط ما فيه من استدارة ولين .

والعمل بمقتضاها ؛ وأدت عناية الأمويين بجودة الخط إلى نضوج هذه الظاهرة الفنية العربية الخالصة في الشام ، وظهرت آثار هذا التجويد على مسكوكات الذهب والفضة والوازين الزجاجية ، نقشت عليها العبارات بالخط الكوفي اليابس ، كما ظهرت جلابة على المباني — ومن أروع أمثلتها البكرة كتابات الفسيفساء بقبة الصخرة التي أسسها عبد الملك بن مروان بالقدس .

واقى هذا الخط نصيباً وافرآ من المناية على أيدي العباسيين ، ومن عجب أن يكون المجيدون فيه في عصر هؤلاء من أهل الشام ، ويذكرون في هذا المجال أسمى الضعفاء وإسحق بن حماد الشاميين ، وكان أولهما في خلافة السفاح و ثانيهما في خلافتي النصور والمهدي^(١) . وينسب إلى ابن العميد أنه اشتغل بتجويد الخط ، وفي ذلك يقولون « بدأت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد »^(٢) — وإلى ابن العميد يعزى كثير من التغيرات التي لحقت بالخط الكوفي فباعدت بينه وبين الخطوط الأخرى .

وهكذا بدأت هذه الظاهرة أول أمرها بسيطة جارية مع طبيعة القوم الذين كتبوا بها ، ولم تلبث أن ارتقت ، ساعدها الإسلام على الارتقاء لأنها كانت من أهم الوسائل التي خدمت أغراضه .

٥ — نصيب من الجمال :

وهذا الخط اليابس يرتد في بساطة تامة إلى أصول هندسية هي أهم مظاهره وأكثرها إسراعاً إلى عين الناظر إليه في عجلة وممن النظر فيه بقدر سواء ؛ وقد عرف النوع التذكاري منه شيء كثير من الجفاف والصلابة ، وغدا اليابس والصرامة علامتين عليه ، والحق أن لهذا النوع من الخط نصيب وافر من الجمال على الرغم من رضوخه للأصول الهندسية ، لحقه كثير من الترطيب الذي خفف كثيراً من شدة جفافه وأزال منه الروح الصناعية التي تصاحب الأوضاع الهندسية — وهذا الترطيب ظاهر في أجف أنواع هذا الخط ، في عراقات الراء والنون^(٣) ، والواو والياء ، وتلويز^(٤) الصاد والطاء ، وهامة العين^(٥) ، ورأس الفاء والواو ، وتدوير الهاء والميم ، ولولا هذا الترطيب لما كان لهذا النوع أدنى نصيب من الجمال ، ولما كان له بين أنواع الخطوط الجميلة مكان يذكر .

والخط اليابس « التذكاري » فوق ذلك بادی الرصانة والقوة لما فيه من غلظ يعلا الفراغ فيريح عين رجل الفن المسلم التي تكره المساحات الفارغة ، وفيه رغم صفاته هذه مرونة مطاوعة لخيال الكاتب ، الذي طالما رأيناه — رغبة في شغل الفراغ — يتصرف في عراقات الحروف تصرفاً لم يعبه عليه أحد ، فيلحق بها ثنية ، أو رجماً ، أو إقصاراً ، أو إطالة ، ومكثته طبيعة الخط الهندسية من إمكان « الاستمداد »^(٦) إلى أبعد الحدود ، ولم يفته — وهو يجري هذا الاستمداد — أنه في الخط اليابس قد لا يأتي بما يأتي به الاستمداد في الخطوط المستديرة من نتائج رائمة ، فافتن في ذلك حتى آتى بالأمر العجيب : ألحق بالاستمداد بعض الزخارف البسيطة التي ابتكرها ذهنه الخلاق بقصد ملء الفراغ الناشئ ، أو تلافي الملل الذي يصعب

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٢ ، وكانا يكتبان « الجليل » .

(٢) المقصود « بالكتابة » هنا الكتابة الخطية إلى جانب الكتابة الإنشائية .

(٣) العراقة هي الجزء المدور الذي يهبط عن خط استواء الكتابة أو مستوى تسطيحها .

(٤) التلويز جعل جز - تحرف كاللوزة شكلاً .

(٥) هامة الشيء رأسه أو أعلاه .

(٦) الاستمداد هو إطالة الجزء المستقي على خط استواء الكتابة .

الاستعداد الهندسى البحت ، أوحى إليه رغبته الملحة فى ملء الفراغ الواقع فوق الاستعداد أن يبتدع التقويس والتزهير والتوريق والتخميل ، وتطرق من ذلك إلى التريبط والتعقيد ، واندفع فى تيار الزخرف ، وكان أنانياً فى اندفاعه إلى أبعد الحدود ، اختص نفسه بأسرار الكتابة ، حتى ليتعذر على جمهور الناظرين فى فنه أن يفهموا وحيه أو يدركوا إلهامه — وإن استشعروا جمال فنه لمجرد نظرهم إليه .

والحق أن المقتن العربى وجد فى الخط اليابس مجالاً خصياً لإظهار عبقريته لم يجد فى ناحية أخرى من نواحي الفن ، حتى غدا الفن الزخرفى الكتابى ، بما أودعه فيه رجل الفن المسلم من الابتكار والابتداع ، فناً قائماً بذاته ، إسلامى الطابع والأصول ، لا يكاد يدين بشيء لغيره من الفنون .

هذا الخط الذى بسطت مظاهره أحياناً وتمقتت أخرى باختلاف الزمان والمكان ، والذى شاع فى أنحاء العالم الإسلامى ، خط مقرر الأصول ، يجرى على قواعد ثابتة يعرفها بحذائه ويحتفظون بكثير من أسرارها .

والخط الكوفى اليابس فن قائم بذاته ، له أصوله وقواعده ، تطور كما تطورت الفنون كلها من مرتبة إلى مرتبة ، حتى غدا جديراً بأن يحتل بين الفنون الإسلامية الرفيعة مكاناً مرموقاً ، بفصل جديد منفرد بضيفه إلى فصول الفن الإسلامى .

٦ — فيما يخالف منه مألوف الخط اللين :

ويعتنع فى هذا الخط بدء بعض الحروف كالآلف واللام والداد والراء بنقطة ، كما يعتنع التجليف فى الاء والفاء والواو واليم ، والتشظية فى الحاء والطاء والباء والصاد والكاف ، والترويس فى الألف والباء والجيم والداد والراء ، والطاء والكاف واللام ، كما يعتنع كذلك طمس عقدة الصاد والطاء والعين والفاء والقاف واليم والهاء والواو واللام ألف لأن الطمس لا يليق بالخط الجليل ، كما لا تُرتق حاؤه^(١) ولا تمرق جيعة^(٢) .

وليس للهزة فى هذا الخط صورة ، ولذلك فهى لا تثبت قط ، وقد بلغ من جمود هذا الخط أن احتفظ حتى فى عصوره المتأخرة بالصور النبطية فى رسم بعض الكلمات ، فقد ظلت كلمة « ابنة » وكلمة « سنة » تكتب بالهاء المفتوحة وحقها أن تكتب تاءً مربوطة .

وظل هذا الخط يفقد أصلاً من الأصول التى يسميها صاحب صبح الأعشى « بحسن التدبير » ، وهو ألا يفرق بين حروف الكلمة الواحدة ، بأن يكتب بعضها فى آخر السطر وبعضها فى أول السطر الذى يليه^(٣) ، وقد يكون الحامل على ذلك ضيق آخر السطر عن إثبات الكلمة بتمامها ، فتكتب بعض حروفها فى نهاية سطر وبقية فى سطر آخر ، وليس ذلك من حسن التدبير على كل حال . والكاتب الماهر يتحاشى ذلك بالجمع والمشق^(٤) من حين شروعه فى كتابة النص ، فهو يرسم ويخطط أولاً ثم ينفذ بعد ذلك ، وقد جرت عادة الكتاب فى هذا النوع من الخط على استساغة فضل المضاف والمضاف

(١) انظر التجليف والتشظية والترويس والطمس والمقد والرتق والتعريق فى كشف المصطلحات .

(٢) التعريق أن يكون للحرف الأخير عراقة ، أى جزء مدور يهبط عن مستوى الكتابة .

(٣) وذلك قبيح ، وأكثر ما كان يوجد فى مصاحف العامة وخطوط الوراقين وبعض مصاحف عصر عثمان — صبح الأعشى

س ١٤٧ .

(٤) المشق هو المد والبط ، وقد تقدم ذكره عند الكلام عن خطوط المصاحف .

إليه ، كما في عبد — الله ، ومولى — فلان ، وقى — أمير المؤمنين ، بكتابة المضاف في آخر سطر والمضاف إليه في أول السطر التالي ، في حين أنهما بمنزلة الاسم الواحد الذي لا يصح فصله ، ومن ذلك أيضاً الفصل بين الاسم وما يتلوه في النسب كزيد — بن محمد^(١) ، وكل ذلك قبيح في رسم الكلمات ، إلا أن العرف جرى به في الخطوط اليابسة ، فعدا مستساغاً غير مستهجن ، وبقينا نراه فيها حتى زمن متأخر ، ولا سيما في النقوش الشاهدية .

ومن الأصول الفنية التي تنعدم في هذا الخط عدم التساوي بين صعوده وحدوره ، فهو في مجموعه خط صاعد يقل فيه تحدر الحروف وهبوطها عن مستوى التسطيح ، فلا يكاد ينزل من الحروف عن ذلك المستوى نزولاً محسناً إلا عراقات النون والواو ، أما بقية العراقات فقد اختزلت في هذا الخط اختزالاً كاد يصبح قاعدة من قواعده ، ومن العراقات التي اختزلت في كثير من الأحوال ، عراقات الجيم والعين وعراقاة اللام (في حالات الانتهاء) ، وقد طفت روح الاختزال على عراقتي الراء والنون في عصور متأخرة ، فكادتتا بدورهما لا تسقطان كثيراً عن مستوى التسطيح .

٦ — في صور مروفه وعجم بعضها :

وحروفه على ثمان عشرة صورة ، وهي : (١) الألف (٢) الباء وأختاها (٣) الجيم وأختاها (٤) الدال وأختها (٥) الراء وأختها (٦) السين وأختها (٧) الصاد وأختها (٨) الطاء وأختها (٩) الفاء والقاف (١٠) الكاف (١١) واللام (١٢) واليم (١٣) والنون (١٤) والهاء (١٥) والواو (١٦) واللام ألف (١٧) والياء (١٨) .

وقد أدى شبه الباء بأخواتها ، والجيم بأختها ، والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين بأخواتها ، إلى تقليل الصور ، إلا أن ذلك قد أدى في ذات الوقت إلى عسر القراءة في هذا النوع من الخط ، وقد فرقوا بين الحروف المتشابهة في الرسم بالنقط (أو العجم) في خطوط المصاحف ، وأنه لما يسترعى الانتباه أن نجد النقط معدوماً انعداماً كلياً في الكتابات التذكارية الشاهدية^(٢) ، بينما نجد المصاحف منذ زمن مبكر قد ضبطت بالنقط والشكل مخافة التصحيف^(٣) ، أما كتابة التحرير الخفيفة فقد كانت لا تعجم إلا إذا خيف أن يسجز المكتوب إليه عن القراءة الصحيحة ، كأن يكون أعجمياً أو عريباً لا يدرك أسرار لغته ، وقد كان المكتوب إليه يرى في العجم مسبة له^(٤) ، وقد كثر في كتابات التحرير عجم بعض الحروف دون البعض الآخر ، فقد عجمت (أى قطعت) الباء والتاء والجيم والحاء والذال والزاي والشين والنون والياء — دون الطاء والعين والفاء والقاف^(٥) .

(١) الفلقشندى — صبح الأعشى ج ٣ ص ١٤٨ .

(٢) وهذه الشواهد الوفيرة العدد التي اتخذناها مادة لبجشنا لا نجد بينها شاهداً واحداً أعجم أو شكل (اللهم إلا النقش المرقوم ٨٨٥١ للورخ ٣٦٣ هـ ، ويرجح أن يكون قطعه متأخراً) .

(٣) التصحيف — راجع الملحق رقم (١) ، هو القراءة المخطئة .

(٤) العجم بتسكين الجيم — راجع الملحق رقم (١) ، وهو النقط .

(٥) انظر المجموعتين : P.E.R. & P.E.R.F. من أوراق البردي ، وأكثر الحروف عجماً في أوراق البردي التاء والزاي والشين ، وأقلها عجماً الباء والنون والياء — « تحقيق جرومان » .

٧ — في هندسة هروفيه :

نسب ابن مقلة وابن عبد السلام الحروف جميعاً إلى الألف التي اتخذوها مقياساً أساسياً ؛ فنسبت الحروف الأخرى إليها^(١) ، وإلى أولهما ينسب الخط المنسوب^(٢) بمعنى الخط الذي تنتسب حروفه إلى الألف بنسب هندسية ثابتة .
وهذه الألف تكون مساحتها في الطول ثمان تقط من نقط القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض ثمن الطول^(٣) ، وقد عدل هذه النسبة الشيخ شرف الدين محمد ابن الشيخ عز الدين بن عبد السلام ، فجعل عرض الألف سدس طولها^(٤) ، وقدر الشيخ زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته عرض الألف بسبع طولها^(٥) .

أما الباء التي تتكون من قائم ومنبسط ، فمقدارها جميعاً قدر طول الألف ، فإن زاد سمج وإن قصر قبح .
والجيم المفردة تتكون من خط مائل « منضجع » مقداره طول الألف ، ونصف دائرة قطرها بطول الألف .
والدال تتكون من خطين ، منكب ، ومنبسط على مستوى التسطيج ، طولها معاً كطول الألف .
والراء قوس هو ربع دائرة ، الألف قطرها .

على هذا الأساس العلمي الرياضي وضع « ابن مقلة » قانونه الذي يضبط أصول الخط ، وأكمل عمله وضبطه ابن عبد السلام ، ولا يغيب عن البال أن إخضاع الخط للقوانين الهندسية البعثة يجرده من الجمال ، ويجعله جافاً ليس فيه أثر من الحياة .

وقد جاء « ابن البواب » بعد ابن مقلة بما يقرب من القرن ، فأصبح على الخط كثيراً من مظاهر الجمال دون أن يخل في قليل أو كثير بقواعده وأصوله الهندسية^(٦) ، وبعد ذلك بقرن آخر أجاد « ياقوت المستعصمي » صناعة الخط ، وكانت له من أجل ذلك حظوة لدى الخليفة المستعظم العباسي ، ولكل من هؤلاء تلاميذه والمعجبون به ، وكان لكل منهم مدرسته الخاصة ، وينسب إلى ابن البواب تميزه في « المحقق » ، وإلى ياقوت اختراعه للخط الياقوتي وهو تحوير بسيط لخط الثلث^(٧) .

وقد أجادت مدارس هؤلاء كتابة جميع أنواع الخطوط المعروفة التي يذكرها لنا صاحب الفهرست^(٨) .
نسب ابن مقلة (٣٧٢/٣٢٨ هـ) الحروف إلى الألف ، وعقب ابن عبد السلام على نسبه^(٩) — ولصاحب رسالة الموسيقى من إخوان الصفا^(١٠) كلام سبق به رأى ابن مقلة وابن عبد السلام ، وقد حققا هذه النسبة متوخين وصف صاحب رسالة الموسيقى .

(١) الفقهشندی — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٣/٢٤ .

(٢) ابن خلكان — الوفيات ج ٢ ص ٣٣١ وما بعدها : « ابن مقلة » .

(٣) الفقهشندی عن صاحب رسالة الموسيقى من رسائل إخوان الصفا — صبح الأعشى ج ٣ ص ٢٤ سطر ٤

(٤) المرجع السابق ص ٢٤ سطرا ٦ ، ٧ .

(٥) المرجع السابق ج ٣ ص ٢٤ سطرا ٨ ، ٩ .

(٦) ابن خلكان : وفيات الأعيان ، ج ٢ ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٧) Huart : Les Calligraphes, pp. 80-84 .

(٨) الفهرست ص ٧ ، ٨ .

(٩) الفقهشندی — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٢٤ .

(١٠) الفقهشندی — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ .

الفصل التاسع

— ١ —

في مصطلحه وصور حروفه

* تقرر مصطلح لهذا الخط بالاعتماد على المصادر
الكلاسيكية العربية .

* وصف حروفه إفراداً وتركيباً — حسن تشكيكه
ورصفه .

في مصطلح هذا الخط

ونحن نورد هنا أهم المصطلحات التي قررناها للخط الكوفي بأنواعه ، واستخدمناها في وصف هذا النوع من الخط ، وقد رتبنا هذه المصطلحات ترتيباً أبجدياً ، حتى يسهل الرجوع إليها لفهم ما يعرض منها في ثنايا الكتاب .

« حرف الألف »

الأصابع — هي الحروف القائمة أو الطالعة ، وهي الألف واللام وما في معناهما كتقوائم الطاء والظاء واللام ألف .

« حرف الباء »

البسط — هو رسم أجزاء الحروف مستقيمة لا تقويس فيها ، والخطوط المبسوطة عكس الخطوط المقورة أو المدورة ، وهذا البسط هو أهم صفات الخط الكوفي التذكري (اليابس) ، ويعبر عن الخط المبسوط أحياناً باليابس ، وهو ما لا انخساف ولا انحطاط فيه^(١) ، وهو عكس الخط المقور أو اللين — والبسط أحياناً هو الإرسال إلى النهاية .
التر — هو القطع ، والمراقبة^(٢) المبثورة هي المراقبة الناقصة التي لا يكمل تدويرها ولا يجمع طرفها .

« حرف الجيم »

التجليف — بدء الحرف بسن القلم على نحو ما يبدأ بكتابة واو الثلث ورأس فائه .
الجمع — هو إكمال تدوير المراقبة والصعود بطرفها مملاً بسن القلم حتى تأخذ شكل نصف الدائرة كاملاً .

« حرف الحاء »

الانحطاط — الانحطاط والانخساف بمعنى واحد في مصطلح هذا الخط ، وهما النزول بتقويس عن مستوى التسطيع العام .
التعريف — هو أن يكون الشيء ذا (حرف) رفيع ، ويكون التعريف عادة في ذنب الألف اللينة (ألف الخطوط المستديرة) .
الانحناء — هو الانكباب ، والمنحنى كالنكب سواء بسواء ، أنظر النكب — حرف « الكاف » .

« حرف الخاء »

الانخساف — هو الانحطاط أو التدوير أو النزول عن مستوى التسطيع بتقويس أو استدارة ، ويكون عادة في الخطوط اللينة في عراقاتها .

(١) انظر الانخساف والانحطاط فيما يلي من هذا المصطلح .

(٢) انظر المراقبة فيما يلي من هذا المصطلح .

« حرف الدال »

التدوير والاستدارة — ما كان كنصف الدائرة أو قرب من ذلك :
مستدير اليم والفاء والواو وما في معناه هو جزؤها الدور الذي يشبه الدائرة الكاملة .

« حرف الراء »

الرتق — سد الفتحات ، والحاء الرقاء : ما سُدَّ بين جبهتها وما فوق صدرها بقليل يخط ، كما في حاء الثلث المفردة .
الترطيب — هو شدة الاستدارة .
الترفيل — الجيم المرفلة هي ما اكتمل عجزها أى آخرها ، أى ما كانت عراقتها (كاستها) يقدر نصف دائرة .
الإرسال — هو إطلاق المراقبة من غير تقويس .

« حرف السين »

التسطيح (مستوى التسطيح) : هو المستوى الذى تعلو فوقه الحروف أو تهبط تحته ، وهو المعروف أحياناً باسم خط استواء الكتابة .
الإسبال — هو الاستلقاء أو الذهاب بجمرة القلم فى غير تكلف ، ويلحق الجيم وأخواتها ، كما يلحق اليم والواو .
الاستواء (خط استواء الكتابة) — هو مستوى التسطيح العام الذى تعلو بهض الحروف فوقه ، ويهبط بعضها أسفله .
سن القلم — هو ممك غايه بمد تمام بربه ، أو مقدار غلظ قلمته .

« حرف الشين »

التشعير — هو الترفيع ، والتشعيرة : النهاية الرقيقة التى تشبه الشعرة ، وتلحظ فى نهاية عراقات الباء والفاء والظاف والسين والصاد واللام واليم — وذلك فى الخطوط اللينة أصلاً .
شاكلة الألف — ما قبل عقفها أو ثنيها من أسفل إلى وراء ، وشاكلة اللام جزؤها الدور الأخير .
شكلة الكاف وشكلة الدال — الجزء العلوى منهما .
التشظية — أن يكون أعلى الحرف على هيئة الشظية .

« حرف الصاد »

التصنيف — هو القراءة المخطئة بسبب عدم وجود النقط والشكل .

صدر القلم — عرضه ، وسن القلم غلظ قطته .

« حرف الطاء »

الحروف الطوالع أو الحروف الطالمة :

هي الحروف القائمة أو المنتصبة ، وتعرف أحياناً بالأصابع : ، الألف واللام ، وأسنان الباء ، وأختها ، وأسنان السين ، وأختها ، وسنة الياء المبتدأة .

« حرف المين »

التعريق — وهو التقويس الذى يكمل رأس الجيم وأخواتها ، ورأس الفاء وأختها ، ورأس المين وأختها ، ورأس الواو ، ورأس الياء ، ليكمل من كل منها حرف إفراد — والعراقة هي الجزء المدور من الحرف ، الهابط عن مستوى التسطيع .

العقد — هي تدويرات العين والفاء والقاف والميم والواو والهاء ، وتثليث المين ، وتربيع الصاد والطاء ، وتدوير اللام ألف وتثليثها .

المجم — هو إلحاق النقط بالحروف ، لتمييز الحروف المتشابهة بعضها عن بعض بقصد صحة القراءة .

العقف — ويقصد به الثنى يلحق بنهاية الألف على شكل الزاوية القائمة ذات اليمين .

التعويج — يقصد به الثنى يلحق بالخط المستقيم على شكل تقويس مشطى ، أو مطلق .

السطف — هو التدوير في نهاية العراقة أو نهاية الألف اللينة .

« حرف الفاء »

التقطيع — تعريض رأس الحرف الطالع أو ما في مضاه .

« حرف القاف »

التقوير — هو التدوير أو التقويس ، وهو من أهم صفات الخط اللين .

القفا — قفا الألف يمينها ، وقفا الباء قائمها القصير المنتصب ، وقفا الصاد نهايتها القائمة من جهة اليمين .

قحدوة المين ، قفاها (مؤخر رأسها) ، وهو أول ما يخطط من رأسها في الخط اللين .

المقوس (الدور) — ما جعل باطنه من أعلى وظهره من أسفل أو عكسه ، بحيث لا يمكن أن يرسم عليه ثلاث نقط على ممت واحد .

« حرف الكاف »

الانكباب — هو المبطوع مع الليل ، وهو في جيم الثلث أول ما يحيط منها بالقلم ، وفيه عادة انكسار يسير بترطيب في وسطه ، والنكب — ما كان أعلاه مائلا إلى اليسار كـ رأس الدال .

« حرف اللام »

التلويز — هو التدوير في رأس الصاد والطاء والحاء والعين ، والتلويز في كل من الصاد والطاء جهة اليمين ، أما في الجيم المقفلة جهة اليسار .

الاستلقاء — ما كان أعلاه من يمنة وانحطاطه من يسرة ، سواء أكان ابتداءه من أعلى أو من أسفل .

اللين — الخط اللين هو الخط الذي فيه تدوير ، وهو عكس الخط اليابس .

حرف الميم

الاستمداد — هو الإطالة والتخطيط ، وهو أصل عظيم من أصول الكتابة المستديرة ، يقول فيه المقر الملائى ابن فضل الله « من لم يحسن الاستمداد وبرى القلم ، فليس من الكتابة في شيء » .

« حرف الواو »

التوسيع — ويقصد به زيادة الانقراج في الزوايا ، وزيادة الاتساع في التقويس .

في صور مرفوعة

الألف شكل مركب من خط متعصب (قائم) يجب أن يكون عموديا غير مائل إلى استلقاء ولا انكباب ، يقول عز الدين بن عبد السلام : هي قاعدة الحروف المفردة وبقية الحروف متفرعة عنها ومنسوبة إليها .

ويقول صاحب رسائل إخوان الصفا في رسالة اللوسيقى عند ذكر حروف المعجم : أن مساحة الألف في الطول تكون ثمان نقط من نقطة القلم الذي تكتب به ، ليكون العرض $\frac{1}{8}$ الطول ، وقدرها غيره بست نقط ، وقدرها الشيخ زين الدين شعبان الآثاري في ألفيته بسبع نقط ، وهي على نوعين :

(أ) المفردة ، ويذكر الفلقشندي أنواعها المختلفة في الخط المستدير ، وهي الألف في ابتداء الكلمات .

(ب) المركبة التي توصل بما قبلها .

يقال هامة الألف أي رأسها ، تنب الألف أي طرفها الأسفل ، وقد يكون الذنب في الخطوط المستديرة موصولا بغيره

في الخط الریحانی ، أو مطلقاً كما في الطومار والرقاع ؛ وذنّب الألف في الخط الكوفي مطلق بيس فيه تشعير أو تحريف ، ويلحقه تعويج أو عقف من جهة عنة اليد ، صدر القلم في الكوفي التذكاري ، أما في كوفي المصاحف فيلحقه العقف بتشعير إلى عنة أو إلى يسرة ، وفي خط التعرير يلحقه عقف مطلق أو عقف بتقويس ليس فيه تشعير ، وقد تكون الألف بمالة من أعلاها إلى الخلف في البردي — فلا توازي غيرها من القوائم ؛ ويقال أيضاً قفا الألف بمعنى ظهرها ، وشاكلة الألف أي ما قبل انعطافها من أسفل .

الباء وأخواتها — على ضربين :

(أ) المفردة ، ويذكر القلقشندي أنواعها^(١) وتركب من قائم قصير متعصب وانبساط فوق مستوى التسطيع ، وهي في الكوفي موقوفة (أي مبتورة) وقد تبسط ولكنها لا تنتهي بتشعير ، وإعما يكون انتهاؤها كابتدائها بصدر القلم .

(ب) المركبة ، وهي إما مبتدأة أو متوسطة أو متطرفة ، وقد تعلو التوسطة قليلاً إذا توسطت شبيهين لها كالنون والياء المركبتين ، كما في كلمة « النبيين » .

وللباء المتطرفة حالتان ، مبتدأة في أول الكلمة ، أو مختمة ، وتكون موقوفة كالمفردة أو مبسوطة مثلها ، يقال قفا الباء وذنّب الباء ، وليس للباء الكوفية تشعيرة بالعنى المفهوم في الخطوط المستديرة .

الجيم وأخواتها — وهي على شكلين :

(أ) مفردة ، وتكون صورتها في الخطوط التذكارية من خط منكب من اليسار إلى اليمين يقطع مستوى التسطيع بزاوية حادة ، وقد يتجاوزه نزولاً ، وهو في الكوفي بأنواعه يكتب بصدر القلم ، ويختص الكوفي التذكاري بمراقبة هي بين الإرسال والإسبال^(٢) ، أما كوفي المصاحف ففيه من العراقة المرسل الربع الشكل وما يشبه الياء الراجعة بمرض القلم .

(ب) مركبة ، وهي إما مبتدأة أو مركبة متوسطة أو مركبة مختمة .

الدال وأختها — وهي في الكوفي (الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف) إما :

(أ) مفردة على شكل مثلث كما في الخط المستدير ، لا يجمع^(٣) طرفها ، ولا تهبط عن مستوى التسطيع ، وقد تكون على شكل الكاف المبسوطة^(٤) ، وفي أعلاها شظية إلى عنة اليد على زاوية أو قائم قصير بمرض القلم .

(ب) مركبة مختمة على شكل الكاف المبسوطة أيضاً ، أو على شكل المثلث في (خطوط البردي) بشيء من الترطيب في قاعدتها ، يكاد طرفها يجمع .

(١) القلقشندي — صبح الأعشى ج ٣ ص ٦٠/٦١/٦٢ وهي المجموعة والموقوفة والمبسوطة .

(٢) يصف القلقشندي أنواع الجيم كما يأتي : مرسله مسبل ومختمة ورتقاء وملوزة .

(٣) جمع طرف الدال يكون بثنيته من نهايته إلى أعلى ، تشظيته .

الراء وأختها — على ضربين :

(أ) مفردة^(١) .

(ب) ومركبة (مختمة) .

والأولى في الخط الكوفي التذكاري على خلاف معظم حروفه «مقورة» ، وقد تكون مبسطة بتقويس في نهايتها^(٢) ، وهي في كوفي المصاحف على شكل يشبه الدال المادية مع تعريض ملحوظ في خطها المنضج ، وفي خطوط البردي مقورة ومبسطة^(٣) ، ويزيد تقويرها اطراداً مع صغر حجمها^(٤) ، وتقرب حينئذ من الدال كما نعرفها في خط النسخ ، أما المركبة فهي في الكوفي التذكاري مقورة ومبسطة كذلك^(٥) ، وفي كوفي المصاحف على شكل مفردتها (كالكاف المبسطة) ، وفي خطوط التحرير الخفيفة تقور ، وتكون قريبة من المبسطة ، نازلة عن مستوى التسطيح أو متخذة تقويرها أو انبساطها عليه^(٦) .

السين وأختها :

وهي مفردة ومركبة (متوسطة أو متطرفة «مختمة») ، وأسنانها في الكوفي التذكاري قوائم قصيرة ترسم بعرض القلم ، متساوية الطول أو منحدرة ، ثالثهما أقصرها^(٧) ، وقاعها خط أفقي على مستوى التسطيح ، وهي في المصاحف بنفس الرسم إلا أن أسنانها قد تكون كأسنان للنشار مثلثة الشكل^(٨) ، أما في خطوط التحرير فيكون بين أسنانها تقوير تناسب مع القاعدة العامة لخطوط التحرير الخفيفة ، وقد تنعدم السنة الثالثة في السين المفردة .

وعراقة السين المفردة هي على وجه التقريب كعراقة النون بسطاً وتقويراً .

الصاد وأختها :

وهي مفردة ، ومركبة والمركبة متوسطة أو متطرفة .

وهي في الخطوط التذكارية إما أن تكون ملوزة مبسطة لقاعدة أو مبسطة القاعدة والقفا ، أو مستطيلاً ملقى بطوله على مستوى التسطيح ، أو مستطيلاً مال ضلعاه القصيران نحو قمته فبدأ (كالعين) ، أو مثلاً قائم الزاوية ضلعه

(١) وهي في الخطوط المستديرة التي يصفها صاحب صبح الأعشى ذات ثلاثة أشكال ، مجموعة ، ومبسطة ومقورة .

(٢) انظر «شاهد رقم ٣١٥٠/١١٧ — المتحف الإسلامي بالقاهرة» .

(٣) انظر «جرومان PER. & PERF.» .

(٤) انظر «جرومان PER. & PERF.» .

(٥) الشاهد المذكور ٣١٥٠/١١٧ — المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٦) انظر جرومان PERF. .

(٧) «الشاهد ٨٨٥١ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة في كلتي سبعين وستة» .

(٨) وقد تكون السنة الوسطى دون غيرها منشارية .

القصر هو القفا ، أما هي في المصاحف خطان متوازيان متناهيان ، أحدهما وهو الأسفل على مستوى التسطيع ، و ثانيهما وهو الأعلى فوقه بقليل ، في قفاها تقويس يأتي قاعاً مع جرتها السفلى ، وهي في البردي ملحوزة وقد تشبه صاد المصاحف . أما عراقها فهي في حكم عراقة السين ، بسطاً في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف ، وتقوياً في خطوط التحرير .

الطاء وأختها :

الطاء (١) إما :

١ — مفردة .

٢ — أو مركبة ، والمركبة مبتدأة أو متوسطة أو مختمة .

وهي في الكوفي التذكاري تشبه الصاد في كثير من أحوالها ، وأغاب ما تكون مستقيمة القفا ، قاعها مستقيم ، أو مقوس ، وقد يميل جانبها حتى ليكاد يبلغ ما فوق قفاها ؛ وهي في خط المصاحف كالصاد قائمها منتصب دائماً ، أما في خطوط التحرير فيبدأ بها على صورة الألف المطلقة ، فإذا وُفيت بها رجعت طالماً من تلقاء ذنب الألف حتى تقارب موضع شاكلتها ، ثم ترجع إلى يمينك وترسم صورة اللوزة منتهياً إلى ذنب الألف ، وقد تكون أبسط إنفاذاً من ذلك ، كأن يبدأ بها على صورة الألف ، فإذا فرغت من ذلك فاستأنف السير بذنب الألف إلى عنة اليد ، ثم اصعد بتدوير لترميم قفا الطاء ، ثم رد القلم إلى يسرة في هبوط ، منتهياً إلى شاكله الألف — وتلك هي طريقة البتشتين وغير المجيدين .

العين وأختها — وهي :

١ — مفردة .

٢ — مركبة ، والمركبة مبتدأة ومتوسطة ومختمة ، والمفردة في الكوفي التذكاري تكون مفتحة القمة أو مقلتها ذات عراقة مرسله أو مسبله أو مربعة — إذا دعت إلى ذلك ضرورة صناعية (٢) ، وتكون العراقة أحياناً رجماً تحت مستوى التسطيع يشبه رجع الياء الراجعة ، وهي في المصاحف تشبه العين المعروفة لنا ، وتكون من هامة وعراقة عاديتين ، وغالباً ما تكون رأس العين في كوفي المصاحف ناقصة التدوير ، كما تكون العراقة رجماً يشبه رجع الياء ، وهي في البردي تكون من هامة ناقصة التدوير وعراقة براء .

أما العين المركبة المبتدأة فهي في الكوفي التذكاري مستديرة الرأس تقريباً ، بينما هي في كوفي المصاحف ناقصة التدوير كما في العين المفردة سواء بسواء ، وفي خطوط البردي يقل تدوير رأس العين ؛ والعين المركبة المتوسطة تكون مفتوحة القمة ومقلتها ، وتكون على مستوى التسطيع نفسه ، كما قد تملؤه فوق قائم قصير مستقر على خط التسطيع ، وهي في المصاحف مفتوحة القمة ، وتبدو في خط « المشق » مطموسة اليأس (٣) ، وفي خطوط التحرير مقللة القمة على هيئة مثثة ، ومفتوحاتها أحياناً .

(١) يقسمها القلقشندي إلى موقوفة ومرسلة ، وهو تقسيم لا ينعين كثيراً .

(٢) غالب ما تكون هذه العين في نهاية السطر حينها لا يتسع المكان لتقويس العراقة .

(٣) ربما رجح ذلك إلى تمطيط خط المشق تمطيطاً يتقص معه علو الحروف .

أما العين المركبة المختمة فهي في الكوفي التذكاري مفتحة الرأس أو مقلتها ذات عراقة مسبلة ، وهي في المصاحف مفتحة الرأس ، براء العراق أو مرسلتها ، وهي في البردي مقفلة الرأس على هيئة الثلث ، براء العراق .

الفاء :

١ — مفردة .

٢ — مركبة مبتدأة ومتوسطة ومتطرفة .

فالمفردة في الخطوط التذكارية ذات رأس مدور وقفا مستقيم في طرفه العلوي شظية جديدة الطرف ، وعراقها مبسطة موقوفة ، وهي كذلك في خط المصاحف مع تدوير في قحوة الرأس ، وهي في خطوط التحرير مدورة الرأس ذات عراقة مستديرة موقوفة (براء) حق لتشبه الواو في كثير .

والمركبة المبتدأة في الخطوط التذكارية تشبه رأس أختها المفردة ، وهي في خط المصاحف شبيهة برأس زميلاتها المفردة كذلك — والمركبة المتوسطة في الخط التذكاري تدوير مرتكز على خط التسطيح أو على فوق قائم قصير ، وهي في خطوط المصاحف تدوير يرتكز على خط التسطيح ، وتعد في خطوط التحرير على مستوى التسطيح على هيئة قريبة من الدائرة ؛ أما الفاء المركبة فهي في الخط التذكاري دوران على مستوى التسطيح وعراقها مبسطة موقوفة ، وهي في خط المصاحف قريبة من ذلك ، وفي البردي معقودة على خط التسطيح في شبه دائرة ، وعراقها لا تكاد تفارق خط التسطيح هبوطاً إلا في قليل — وهي عراق براء على كل حال .

القاف :

١ — المفردة ، وحكم رأسها حكم رأس الفاء في أنواع الخطوط الثلاثة المتقدمة ، أما «عراقها» فختلف اختلافاً يميزها عن الفاء تميزاً تاماً ، فهي في الخطوط التذكارية تقويس إلى أسفل يشبه تدوير الواو ، وفي المصاحف هي أشبه ما تكون بالياء البراء ، وهي في خطوط التحرير قريبة من ذلك مع ميل إلى التوسيع فيها .

٢ — المركبة ، وهي مبتدأة متوسطة ومختمة ، وحكم الأولين حكم الفاء ، أما المختمة فحكم رأسها حكم الفاء وحكم عراقها حكم عراق القاف المفردة .

الكاف :

وهي مفردة ومركبة :

١ — أما المفردة في الخطوط التذكارية وخطوط المصاحف فهي أشبه شيء بالدال مع بسطة في الطول ، وهي مشكولة من أعلى ، وتكون شكلتها في الخطوط التذكارية على هيئة تقويس منكب فوق الحرف ، أو شظية تنكسر إلى يسرة لتكون زاوية منفرجة أو قائمة ، وهي في خطوط التحرير مثل ذلك مع شيء من التوسيع .

٢ — المركبة المتوسطة والمختمة كسابقتهما تماماً .

اللام :

١ — المفردة ، وتجري في رسمها على نظام الألف المطلقة ، لأنهما صاحبان ، يضاف إليها في الخط التذكاري خط قصير مبسوط من لدن ذنبها بحيث يحصر القائم والنسب بينهما زاوية قائمة ؛ وفي خطوط المصاحف تكون اللام المفردة على هيئة لام الخطوط التذكارية مع شيء من اللين يلحق مكان اتصال قائمها منبسطها ، وهي في خطوط التحرير ذات تدوير ظاهر عند شاكلتها ، وعراقتها مبتورة .

٢ — المركبة المبتدأة والمتوسطة والمختمة ، وتكون المبتدأة على مثال المفردة في كل أنواع الخطوط السالفة ، وتكون المتوسطة في الخطوط التذكارية قائماً يشبه الألف ، وهي في المصاحف كذلك ، وهي في البردي صعود بسن القلم وهبوط به فوق ذلك الصعود حتى يحدث من ذلك أحياناً ازدواج غير مقصود ، واللين ظاهر في إنفاذها من لدن شاكلتها صعوداً وهبوطاً ، أما اللام المختمة فهي في الكوفي التذكاري تهبط عن مستوى التسطيع ، ومن ثم يرسم انبساطها ؛ وفي المصاحف تكون على النحو السابق مع تدوير قليل في موضع اتصال القيسام بالانبساط وقد يقصر قائمها فينعدم حينذاك التناسب الهندسي بين جزئها ؛ وفي خطوط التحرير تهبط عن مستوى التسطيع وتستدير من لدن شاكلتها ، وتكون عراقتها بتراء .

الميم :

١ — المفردة ، وهي في الكوفي التذكاري مكونة من رأس مستدير واستقامة يسيرة على مستوى التسطيع ، وهي في خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردي تدور من يسرة إلى يمنة ثم تمرق في إسبال أو انبساط (١) .

٢ — المركبة المبتدأة والمتوسطة والمختمة .

وهي في الابتداء ، في الكوفي بأنواعه ، تدوير يكون تاماً في الكوفي التذكاري وكوفي المصاحف ، وقد ترسم فيها نصف دائرة على مستوى التسطيع ويكون تدويرها ناقصاً في البردي ، وهي في حالة التوسط تكون كما في الابتداء ، وفي الاختتام تكون كاليم المفردة في جميع حالاتها .

النون :

١ — المفردة ، وتكون في الكوفي التذكاري أشبه بالراء مع زيادة في التقوير ، وتنزل دائماً عن مستوى التسطيع وتكون في المصاحف من تقويس مسبل من يسار الكاتب إلى يمينه ، ثم نزول باستقامة عن خط التسطيع ، ثم بسط قص إلى اليسار ، وهي في البردي مقورة ، ومبسطة مبتورة في معظم حالاتها ، كالراء .

٢ — المركبة المبتدأة والمتوسطة والمختمة .

(١) الانبساط هنا مستعار من وصف الفلقشندي للميم المبسطة « ضبح الأعشى » الجزء الثالث ص ٨٦ ، وهو في الحقيقة استلقاء أو ميل .

والمركة في الخطوط التذكارية تشبه الباء ، والمتوسطة كذلك ، والمختمة تشبه النون المفردة ، والمركة المبتدأة والمتوسطة في المصاحف تشبه الباء فيها ، أما المختمة فتشبه نون المصاحف المفردة ، وفي البردى تكون النون المبتدأة والنون المتوسطة كالباء ، وتكون المختمة على هيئة نون البردى المفردة برغم اتصالها بما قبلها .

الهاء :

١ - المفردة ، وهي في الخطوط التذكارية إما (معرأة) تكون من خط مائل كرأس الجيم الكوفية وخط مستقيم أقصر طولاً على مستوى التسطيح ، وتقويس ينتهي إلى وسط الخط الأول - وهي قريبة من ذلك في خطوط المصاحف وخطوط البردى ، مع ترطيب هو من خصائص هذين الخطين .

٢ - المركبة مبتدأة ومتوسطة ، والمبتدأة دائرة يشقها خط مستقيم على مستوى التسطيح أو شبه مثلث قاعدته على خط الاستواء يسد فراغه قوسان من مركز واحد .

والمتوسطة التذكارية لا تختلف عن هاتين ، أما المبتدأة في المصاحف فتكون من قائم ومنبسط وقوس لا يبلغ قمة القائم ، وتشق بسن القلم ، وتد تكون كهاء البردى مستديرة الجزئين مشقوقة ليس فيها قيام ولا انبساط ، أما المتوسطة في البردى فهي إما مشقوقة متعادلة الطرفين العلوى والسفلى أو ملوزة الطرف العلوى ، أو مدغمته .

الواو :

١ - المفردة ، وتتكون في الخطوط التذكارية من رأس مستدير يابس القفا ، ومن عراقة كعراقه الراء تهبط عن مستوى التسطيح ، آخرها معطوف قليلاً ، وتتكون في خط المصاحف من رأس مستديرة وعراقه مسبلة براء .

٢ - المركبة ، وهي في الخطوط التذكارية كالواو المبتدأة ، وفي خطوط المصاحف كذلك ، وفي البردى لا تختلف عنها في حالة الأفراد في شيء ، سوى اتصالها من رقبته بما يكون قبلها من الحروف .

اللام ألف :

وهي في جميع أنواع الخطوط الكوفية أقرب إلى اللام ألف في خط النسخ .

وهي في الخطوط التذكارية ذات أشكال كثيرة ، قاعدتها الأناسية مثلث صغير متساوى الساقين مرتكز على خط التسطيح ، يمتد ضلعاه المتساويان إلى أعلى ، ثم يصعد بهما في استقامة حتى يبلغا مبلغ الأصابع طولاً ، ويكونان مستقيمين ، أو قوسين متقابلين .

وهي في المصاحف أشبه بالنوع الثانى - يوسع ما بينهما أو يضيق .

الياء :

١ - المفردة ، وهي في الكوفي التذكاري إما ممدودة تتكون من خط منكب وخط مقوس ، عراقتها تشبه عراقه القاف أو الراء أو النون ، أو راجعة ، ويانعق البسط عراقتها في معظم الحالات - وهي في كوفي المصاحف على شكلين وتكون

الأولى من ثلاثة خطوط: مستلق بتشعير ، ومنكب ، ومقوس ، ونهاية عراقها مستقيمة - أما الثانية فراجعة ، ويكون جمها
بصدر القلم في أول الرجوع ثم يدار القلم بتدريج حتى يخلص الرجوع ربيعاً بسن القلم دون عرضه ، وفي البردى تكون الياء
المفردة شبيهة بالياء في الخطوط التذكارية مع شيء من التوسيع .

٢ - المركبة ، وهي البدأة والتوسطة والمختمة ، وحكم البدأة والتوسطة في كل أنواع الخطوط حكم الباء ، أما المختمة
فهي كالمفردة تدور براً ورجماً .

في حسن تشكيل ورصفه :

- ولكى يكون هذا الخط كبتية أنواع الخطوط العربية جيداً ينبغي فيه :
- ١ - أن يوفى كل حرف من حروفه حقه بما يجب أن يتكون منه من الخطوط .
 - ٢ - أن يعطى كل حرف حقه من الأقدار التي يجب أن يكون عليها ، من طول وقصر أو دقة وغلظ .
 - ٣ - أن يكمل كل حرف ، بأن يؤتى حظه من الهيئة التي ينبغي أن يكون عليها ، من قيام أو انسطاح أو انكباب
أو استلقاء أو تقويس .
 - ٤ - أن يشبع كل حرف ، فلا يكون بهض أجزاءه أدق من بعض^(٢) .
 - ٥ - أن يكون مسطراً ، بمعنى أن يضاف كلماته كلمة إلى كلمة حتى تصير سطرأ منتظماً الوضع كالسطرة^(٣) .
 - ٦ - ألا يعد إلا لإتمام السطر إذا فضل منه ما لا يتسع لحرف آخر ، وموضع الدعادة أو آخر السطور^(٤) .

(١) انظر مجموعتي البردى: P.B.R.F. و P.B.R. .

(٢) القلقشندي - صبح الأعشى ، ج ٣ ص ١٣٩ « سطور ٥ - ١٤ » .

(٣) المرجع السابق ص ١٤٠ .

(٤) المرجع السابق ص ١٤١ .

النسبة الفاضلة فيه

يقول القلقشندي : « الأفضل أن يبنى الخط على أصل
يكون أساساً له ، فإذا فصلت أحواله انكشف فساد كثير
من حروفه » .

• إخوان الصفا يتكلمون في تناسب الحروف ومقاديرها
في كل قلم ويقولون « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً
وما يكتبه صحيح التاسب ، أن يجعل لذلك أصلاً يبنى عليه
حروفه ، ليكون ذلك قانوناً له ، يرجع إليه في حروفه
لا يتجاوزها ، ولا يقصر دونه » .

• نسبة الحروف كلها إلى الألف — النسبة الفاضلة في
الخطوط اللينة — الخط الكوفي لا يجرى على النسبة
الفاضلة للخطوط اللينة — دراسات في النسبة الفاضلة للخط
الكوفي .

١٠ — النسبة الفاضلة فيه :

- ١ — يقول صاحب رسائل أخوان الصفا في رسالة للوسيقى في شأن تناسب الحروف ومقاديرها في كل قلم .
- « ينبغي لمن يرغب أن يكون خطه جيداً وما يكتبه صحيح التناسب ، أن يحمل لذلك أصلاً ينسج عليه حروفه ، ليكون ذلك قانوناً ، له يرجع إليه حروفه لا يتجاوز ولا يقصر دونه » (١) .
- يقول — ومثال ذلك في الخط العربي أن تخط ألفاً بأي قلم شئت ، وتجعل غلظه الذي هو عرضه مناسباً لطوله ، وهو الثمن ، ليكون الطول مثل للعرض ثمان مرات ، ثم تجعل البركار على وسط الألف ، وتدير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيها (٢) ، فإن هذا الطريق والتسلك يوصلان إلى معرفة مقادير الحروف على النسبة ، ولا تحتاج في مقاييس ما تقصده إلى شيء يخرج عن الألف وعن الدائرة التي يحيط بها .
- قالوا وأخواتها — كل واحدة منها يجب أن يكون قاعها ومنبسطها مساويين ممّا لطول الألف . فإن زاد سمج ، وإن قصر قبج ، ومقدار ارتفاع منها وجميع الأسنان التي في السين والشين ونحوها لا يتجاوز مقدار ثمن الألف .
- والجيم وأخواتها — مقدار مدتها في الابتداء لا يقصر عن نصف طول الألف ، وكذلك يجري الأمر في العين والين والسين والشين والصاد والضاد والراء والزاي ، كل واحدة منها مثل ربع محيط الدائرة .
- والدال والذال — كل واحدة منها يجب أن يكون مقدارها ، إذا أزيل الانثناء الذي فيها وأعيدت إلى التسطیح ، لا يتجاوز طول الألف ولا يقصر دونه .
- والسين والشين — كل واحدة منها يجب أن تكون أسنانها إلى فوق كل منها مثل مقدار ثمن الألف ، وجملتها في العرض بمقدار نصفها — وتعريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .
- والصاد والضاد — مقدار عرض كل منهما في مداها مثل مقدار نصف الألف — وفتحة اليابض فيها مقدار ثمن الألف أو سدسها ، وتعريقها إلى أسفل مثل نصف الدائرة المحيطة بالألف .
- والطاء والظاء — كل واحدة منها يجب أن تكون جملة أجزائها مثل مقدار طول الألف ، وعرضها مثل نصف الألف .
- والعين والين — كل واحدة منهما مقدار تقويس رأسها في العرض مثل نصف الألف ، وعراقها مثل نصف محيط الدائرة التي قطرها الألف .
- والفاء — يجب أن يكون تدويرها ومنبسطها ممّا مثل طول الألف ، وعرض حلقها وحلقة الواو والميم مثل سدس الألف .

(١) الفارسي — صبح الأعشى ، المجلد الثالث ص ٤١ و ٤٢ و ٤٣ .

(٢) — الفارسي « الألف » معاملة الذكر ، فيقول « ودير دائرة تحيط بالألف لا يخرج دورها (دورانها) عن طرفيها ونقصانها » معاملة المؤنث فتقول عن طرفيها — وعلى هذا جريتنا .

والقاف — تقويسها من فوق يلغى أن يكون مثل سدس طول الألف ، وتعريقها مثل نصف الدائرة^(١) .
 والكاف — يبغي أن يكون الجزء الأعلى منها طول الألف وفتحة الياء داخله مثل سدس طول الألف ، وتسطيحها من أسفل مثل أعلاها ، وكسرتها إلى فوق مثل نصف طول الألف .
 واللام — يجب أن يكون مقدار طول قاعها مثل الألف ومدتها إلى قدام مثل مقدار نصف الألف .
 والنون — يجب أن يكون مقدارها مثل نصف محيط الدائرة .
 والياء يبغي أن يكون مبدؤها دالا مقلوقة لا تتجاوز مقدار طول الألف ، وتعريقها إلى أسفل مثل نصف محيط الدائرة^(٢) .
 ثم يقول « وهذه المقادير وكية نسبة بعضها إلى بعض هو ما توجه قوانين الهندسة والنسبة الفاضلة ، إلا أن ما يتعارفه الناس ويستعمله الكتاب على غير ذلك » .
 ويجمل بعضهم عرض الألف سبع طولها ، ويترتب على ذلك اختلاف المقادير القدرة بالنسبة للألف في بقية الحروف^(٣) .
 وضبط الحروف بهذه المقادير ، على هذا النحو الذي يقرره صاحب رسالة الموسيقى من أخوان الصفا ، يرجع في الغالب إلى ما سبق أن قرره في شأنها « الوزير ابن مقلة » على رأس الثلاثة ، ثم « ابن عبد السلام » من بعده^(٤) ، فقد نسب ابن مقلة جميع الحروف إلى الألف من خطها ، واستخرج قانونه الحروف .



على أن التصود بهذه النسب والمقادير هو الخط اللين الذي يزعمون أن ابن مقلة اخترعه في العراق على رأس الثلاثة :
 (الخط الجليل^(٥) ، وخط الطومار^(٦) وخط الثلث وخط الثلثين وخط النصف ، والمسلسل^(٧) والغبار^(٨) وغيرها من الخطوط التي حذقها المصريون بدورهم في القرن السادس والسابع الهجريين) .

(١) وتلك من صفاتها في الخط اللين في عصر الفاطميين .

(٢) وتلك من صفاتها في الخط اللين في العصر نفسه .

(٣) القلقشندي — صبح الأعشى ، ج ٣ ص ٤٣ .

(٤) راجع الفصل المسمى « أدب هذا الخط » .

(٥) وهو الخط الذي يكتب به على جدران المساجد والمدارس والأربطة ونحوها .

(٦) وكانت تكتب به أسماء السلاطين وعلاماتهم على المنشورات والمهود ونحو ذلك .

وهو خط مشتبك الحروف كانت تكتب به الرسائل الطويلة والمقود وكتب الوقف .

(٨) وهو لم دقيق كان يكتب به في القلم الصغير من ورق الطير « بطائق الحمام » وغيرها .

نظرنا في هذه المعايير لتري مقدار انطباقها على الخط اليابس فالفيناها لا تكاد تنطبق إلا على عدد قليل من الحروف ،
ونحن ثبت هنا ما وصلنا إليه في محاولتنا :

قد وجدنا أن الألف اليابسة متراوحة في العرض بين $\frac{1}{11}$ و $\frac{1}{30}$ من طول الألف .

أما الباء — قد وجدت في كثير من الخطوط اليابسة (إذا أعيدت إلى التسطیح) قدر طول الألف تقريباً ^(١) .
ووجدت الباء ابتداءً والتوسطة وأخواتها مخالفة لهذه القاعدة ، حيث يبلغ طولها في هذا النوع من الخط ما يقرب من
نصف طول الألف ^(٢) ، وقد وجدت في بعض الكتابات بقدر طول الألف ^(٣) .

أما الجيم — فقد خالفت المبتدأة والتوسطة على السواء القاعدة المرسومة ، فهي في الخط اليابس تبلغ ثلثي طول
الألف تقريباً ، بينما هي في التقدير المرسوم لها في الخط اللين نصف طولها ^(٤) .

أما الدال للثثة — فقد وجدنا مجموع الضلعين إذا أعيداً إلى التسطیح بمقدار طول الألف ^(٥) ، أما الدال المشكولة
(التي تشبه الكاف) فقد وجدنا أن عرضها نصف طول الألف ^(٦) .

أما السين وأختها — فقد وجدنا أن أطول أسنانها ، إذا كانت متعددة الأسنان يبلغ نصف طول الألف تقريباً ،
على حين أنها في التقدير عن طولها فقط — أما عرضها فهو جار على التقدير (نصف طول الألف) .

أما الصاد وأختها — فقد وجدنا أن عرضها أكثر من نصف طول الألف بقليل — أما فتحة البياض فيها فليست
بمقدار عن الألف ، كما هو مقدر لها ، بل تبلغ مقدار خمس الألف ^(٧) ، ومقدار ربعها ^(٨) ومقدار ثلثها ^(٩) ومقدار
الطول زائد عن الثلث ومقصر دون النصف ^(١٠) .

أما العين فقد وجد أن مقدار تقويس رأسها إذا أزيل تشبه مساوياً لطول الألف تقريباً ^(١١) على ما هو مقدر

(١) وذلك كما في النقش ١٥٠٦/١٠ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ١٣٣١ هـ .

(٢) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات دار الآثار العربية و المتحف الإسلامي حالياً ، المؤرخ ١٣٥٥ هـ .

والتش المرقوم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ١٣٤١ هـ .

(٣) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي ، المؤرخ ١٣٥٥ هـ السطر الأول .

(٤) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي المؤرخ ١٣٢٠ هـ .

والتش المرقوم ٢٧٢٦/١٨٩ .

(٥) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٦) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(٧) راجع النقش المرقوم ١٢٢٨ .

(٨) راجع النقش المرقوم ١٢٣٢ .

(٩) راجع النقش المرقوم ١٢٣٤ .

(١٠) راجع النقش المرقوم ٢٧٢٦/١٨٩ .

(١١) في النشئين ١٢٣٤ و ١٢٣٢ .

لها في النسبة الفاضلة في الخط اللين.

أما الفاء — فتبلغ حلقها (تدويرها) وحلقة الواو ثلث طول الألف ، لاسدسها^(١).

أما اللام — فقد وجدت بطول الألف سواء بسواء .

أما الميم — فقد وجدت حلقها (تدويرها) بمقدار ربع طول الألف تقريباً^(٢).

أما تمرير القاف والنون فلا يعدو ربع دائرة^(٣) نصف قطرها نصف طول الألف ، بينما هي في القاعدة المرسومة نصف دائرة قطرها بطول الألف .

أما الكاف فهي كالمدال تقريباً ، سوى أن خطها من فوق، إذا حذفنا تشليها (شكاتها) ، قد تبلغ نصف طول الألف^(٤).

وأما الياء اليابسة فتخالف للرطوبة في الرسم ، لذلك ينعدم "شبه بينهما" ، إلا أن المعلقة منها لا تتجاوز عراقتها ربع الدائرة المرسومة حول الألف في حالة انسيابها^(٥) أو رجوعها^(٦) ، على غير ما هو مقدر لها في قواعد الخط اللين .

— ٣ —

وهكذا لا تجرى حروف الخط اليابس على قواعد النسبة الفاضلة التي قدرها ابن مقلة وابن عبد السلام وأقرها عليها مشاهير الكتّاب — فلقد قسناها بمعايير النسبة الفاضلة فوجدناها في كثير من الأحوال نائية عنها ، وعلى الرغم من هذا جاء كثير من الكتابات اليابسة بخاتمة في البهاء والرونق مع بساطته وخلوه من الزخرف بحيث لا يسع الناظر إليها إلا الاعتراف بما لها من جمال خاص

ولقد استوى هذا الخط ليابس مع الزمن على قدمين ، واتضعت له حياة فنية خاصة به نافس فيها الخط اللين مستقلاً عنه ، وعرفت له مزاياه الخاصة منذ أصبح الخط المفضل على الآثار ومنتجات الفنون ، وكان ذلك على طول القرنين الأول والثاني الهجريين .

* * *

(١) كما في النقش ١٢٣٢ .

(٢) كما في النقش السابق .

(٣) النقش المرقوم ١٢٢٨ سالف الذكر .

(٤) النقش المرقوم ١٢٣٤ سالف الذكر .

(٥) كما في النقش المرقوم ٢٧٢١/١٨٩ : سطر ٤ في كلتي «على» و «السكندي» .

(٦) وفي النقش المرقوم ١٢٣٤ : السطر الأخير في كلمة « وعلى » .

ومنذ تحرر هذا الخط من قيود النسبة التي تضبط حروف الخط اللين ، أطلق كتابه لأنفسهم العنان في شأنه ، كل بما يراه محققاً للنمط الأعلى فيه ، فأتبعوا منه أسئلة تتشابه في مجملها وتتفاوت في تفصيلها ، ولم تبيء كتاباتهم جارية على قاعدة رياضية ثابتة ، وصعب لهذا أن يستخلص الإنسان قانوناً ثابتاً يضبط حروف الخط اليابس .

ومهما يكن من الأمر ، فقد سارت هذه الكتابات على شيء من القاعدة ، ولكنها ليست بالقاعدة الثابتة التي يركن إليها ، وقد وجد بطريق القياس الدقيق أن عرض الألف يتفاوت بالنسبة إلى طولها بين ١ : ٣ ، ١ : ٤ ، ١ : ٥ ، ١ : ٦ ، ١ : ٧ ، ١ : ٨ ، ١ : ٩ ، ١ : ١٠ ، ١ : ١١ — ولوحظ أن عرض الألف بالنسبة إلى طولها يزيد في الكتابات المرصنة البارزة ، ويقل في الكتابات للرفعة الغائرة ، وأن أقرب الكتابات إلى الاعتدال والرشاقة ما توسطت فيها نسبة عرض الألف إلى طولها ، أي ما كانت نسبة عرض الألف فيها إلى الطول بمقدار ١ : ٧ .

ويستسيخ النوق الفنى نسبة كهذه لسبيين :

الأول — لأنها النسبة للتوسطة .

الثاني — لأنها أقرب نسبة إلى النسبة الفاضلة المقررة للخط اللين (١ : ٨) .

بل إن بعض حذاق الكتابة يذهبون إلى جعل النسبة الفاضلة ١ : ٧ بدلا من ١ : ٨ ، وقد قسنا كتابتين بإستين وحاولنا نسبة حروفيهما المختلفة إلى الفاترما :

* الأولى : كتابة غائرة الحفر مرفعة بعض الشيء ، نسبة عرض ألفها إلى طولها ١ : ٧^(١) — فوجدنا :

١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح وكانت قدر طول الألف .

٢ — أن سعة الباء للتوسطة وما في معناها تبلغ $\frac{1}{4}$ طول الألف .

٣ — أن الجيم البتداء والتوسطة ، من لدن جبهتها حتى التصاقها بخط التسطيح ، قدر ثلثي طول الألف .

٤ — أن الدال للثلاثة ، إذا أعيدت إلى التسطيح ، كانت قدر طول الألف .

٥ — أن مقدار تعريض الراء وأختها قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف تقريباً .

ثانية : السين ، وأختها جندز $\frac{1}{4}$ طول الألف ، ومقدار ارتفاع أسنانها إلى فوق قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن تعريضها بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف .

٧ — وأن عرض الصاد وأختها بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف .

٨ — وأن عرض الطاء وأختها بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وارتفاع تلويظها بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وارتفاع قائمها من لدن هامته أى التصاقه بخط التسطيح قدر طول الألف .

٩ — وأن عرض رأس المين (الدور) قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، ومقدار تدوير المين إذا أزيل ثنية قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، ومقدار عرض قمة المين الثلاثة للتوسطة قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .

(١) كتابة مرقومة ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

- ١٠ — وأن تدوير الفاء والقاف قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١١ — وأن عرض الكاف بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وفتحة البياض فيها بقدر $\frac{1}{8}$ طول الألف .
 - ١٢ — وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف ، ومدتها إلى قدام بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٣ — وأن تدوير الميم بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وانبساطها فوق مستوى التسطيح بقدر $\frac{1}{8}$ طول الألف ، وأن سقوطها عن مستوى التسطيح بقدر $\frac{1}{8}$ طول الألف .
 - ١٤ — وأن تعريق النون بقدر طول الألف .
 - ١٥ — أن عرض الهاء المفردة وللشقوق المركبة بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٦ — أن تدوير رأس الواو بمقدار $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن تعريقها بمقدار $\frac{2}{3}$ طول الألف .
 - ١٧ — وأن تعريق الياء الراجعة إذا أزيل ثنيها بقدر $\frac{2}{3}$ طول الألف .
- * والثانية : كتابة بارزة الحفر معرضة ، نسبة عرض ألفها إلى طولها كنسبة ١ : ٣,٥^(١) — فوجدنا :
- ١ — أن الباء إذا أعيدت إلى التسطيح لبكأت بقدر طول الألف .
 - ٢ — أن سنة الباء للتوسطة وما في معناها تبلغ $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٣ — أن الجيم المبتدأة والتوسطة من لدن جهتها حتى التصاقها بخط التسطيح $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً .
 - ٤ — أن الدال إما أن تكون بطول الألف أو بقدر $\frac{1}{4}$ طولها .
 - ٥ — أن تعريق الراء وأختها قدره $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ٦ — أن مقدار ارتفاع أسنان السين بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف ، وأن عرضها قدر $\frac{1}{2}$ طول الألف .
 - ٧ — وأن عرض الصاد وأختها قدر $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً ، وأن فتحة البياض فيها قدر $\frac{2}{3}$ طول الألف .
 - ٨ — وأن عرض الطاء وأختها قدر $\frac{2}{3}$ طول الألف .
 - ٩ — وأن عرض رأس العين (الدور) $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً ، وأن مقداره إذا أزيل ثنيه $\frac{2}{3}$ طول الألف تقريباً .
 - ١٠ — وأن تدوير الذاء $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١١ — وأن عرض الكاف ، وفتحة البياض فيها قياساً على فتحة البياض في الصاد قدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .
 - ١٢ — وأن ارتفاع اللام بقدر طول الألف .
 - ١٣ — وأن انبساط الميم على خط التسطيح بقدر $\frac{1}{4}$ طول الألف .

(١) كتابة رقم ٨٢٨٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

١٤ — وأن تعريق النون $\frac{1}{4}$ قدر طول الألف .

١٥ — وأن عرض الماء بقدر $\frac{1}{7}$ طول الألف .

١٦ — وأن تدوير رأس الواو بقدر $\frac{1}{7}$ طول الألف ، وأن تعريقها بقدر $\frac{1}{8}$ قدر طول الألف .

١٧ — وأن تعريق الياء غير الراجعة $\frac{1}{4}$ قدر طول الألف .

ويمكننا في شيء من التجاوز أن نقرر لهذا الخط اليابس « مدلا » أو نسبة متوسطة يجرى عليها ، بأنخذ النسبة المستخلصة من الكتابة الأولى (رقم ١٢٣٢) في سجلات للتحف الإسلامي « نسبة فاضلة » يصح اعتبارها قانوناً يرجع إليه مجودو الخطوط اليابسة في العصر الحاضر ، لا يتجاوزونه أو يتصرون دونه — إلا مختارين .

افضل نعاثر

نقوش القرن الأول الهجرى

قله الكتابات التذكارية من هذا القرن — علامات
الطريق من عصر عبد الملك بن مروان — نقوش الفسيفساء
بقبة الصخرة بالقدس ٧٢ هـ — دراسة تحليلية لنقش ٣١ هـ
من أسوان — دراسة تحليلية لنقش ٧١ هـ من عين الصيرة —
حقائق هامة عن كتابات هذا القرن .

تطور الكتابات في القرن الأول الهجري

الكتابات التذكارية المروقة من هذا القرن قليلة قلة تسترعى النظر ، وكل ما هو معروف منها ، مما يصلح أن يكون مادة لدراسة تحليلية ، ثلاث كتابات :

الأولى : شاهد قبر مكتشف في قراقة أسوان ومؤرخ ٣١ هـ .

والثانية : شاهد مكتشف في قراقة عين الصيرة ومؤرخ ٧١ هـ .

والثالثة : كتابة الفيسفساء الموجودة في رقبة قبة الصخرة بالقدس ، ويرجع تاريخها إلى عهد إنشاء القبة ، أى إلى عام ٧٢ للهجرة^(١) ، في خلافة عبد الملك بن مروان .

وقد تناول حسن الهوارى شاهدتي ٣١ هـ^(١) و ٧١ هـ^(٢) بدراسة تحليلية في مجلة الجمعية الآسيوية الملكية ، ويصبر جهده في هذا فاتحة الدراسة التحليلية المنظمة ، وقد أفدت من دراسة الهوارى لهذين النقيشين — ولكنني أخضعتهما مرة ثانية للبحث ، وكانت لي في دراسقي لهما ملاحظات أثبتتها في مكانها من هذه الدراسة .

والنقيشان الأولان عثر عليهما في أرض مصرية ، وهما يدخلان دخولا مباشراً في صلب هذا البحث ، أما كتابة الصخرة فقد عرضت لها لملاققتها الوثيقة بالنقش للورخ ٧١ هـ ، وقد عن لي أن أحلل كتابات الصخرة إلى عناصرها الأبجدية ، لوحة [٥] .

ومن الكتابات ذات الصفة التذكارية أيضاً كتابات علامات الطرق "milestones" التي أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان (٨٥/٨٦ هـ) في خان الحظرورة وباب الودودير القلت (شكلا ١١ ، ١١ ب) ، وكتابة في قصر برقة (٨١ هـ) ، وكتابة في المسجد الأموي من خلافة الوليد بن عبد الملك (٨٧ هـ) بالفيسفساء ، وكتابة في قصر خاران^(٣) (٩٢ هـ) ، وكتابة في مقياس النيل (٩٧ هـ) ، وكتابة بقصر عمرا من عصر تأسيس القصر ، وكتابة من « خربة نيل » من أواخر القرن ، وأخرى من عين صوفية من نفس التاريخ تقريباً .

وإذا نحن ألقينا على كتابة هذا القرن نظرة إجمالية ألفيناها تتراوح بين الجودة والرداءة ، فهي تصل إلى درجة لا بأس بها من الحسن في شاهد ٧١ هـ وفي قبة الصخرة ، وفي علامات الطرق التي أمر بإقامتها عبد الملك بن مروان ، وفي كتابة الفيسفساء بالمسجد الأموي ، وكلها كتابات رسمية نالت قسطاً كبيراً من عناية مبدعيها ، على أن ذلك لم يمنع أن تأتي كتابة قصر « برقة » للورخ ٨١ هـ رديئة للغاية ، وبرغم وقوع النقيشين الأخيرين في نهاية القرن ، فهما لا يفضلان بكثير كتابة أسوان للورخ ٣١ هـ .

(١) أنظر مقال حسن الهوارى في عدد أبريل سنة ١٩٣٠ من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية : J.E.A.S. ص ٣٢٣ — ٣٢٥ : أقدم نقش إسلامي معروف مؤرخ ٣١ هـ .

(٢) أنظر : عيد أبريل ١٩٣٢ ، من J.E.A.S. مقال حسن الهوارى ، ثاني أثر إسلامي معروف (من خلافة عبد الملك ابن مروان) مؤرخ ٧١ هـ .

(٣) في مجموعة مورتز (دار الكتب المصرية) .

و لله
 هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ
 ص ص ص ص ص ص ص ص ص ص ص
 ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل ل
 م م م م م م م م م م م
 ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن ن
 هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

شكل ١١ (أ) علامة طريق من عصر
 عبد الملك بن مروان الأموي ، ٦٨ هـ .

الكتاب
 عبد الله عبد الملك
 أمير المؤمنين محمد بن عبد الله
 عليه من أبيه هـ هـ هـ هـ هـ
 الممل ثمانية أمية
 هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ هـ

شكل ١١ (ب) علامة طريق من عصر
 عبد الملك بن مروان ٦٨ هـ (لاحظ شبه
 الكتابة بكتابات قبة الصخرة بالقدس ٧١ هـ)

١١
 ١٢
 ١٣
 ١٤
 ١٥
 ١٦
 ١٧
 ١٨
 ١٩
 ٢٠
 ٢١
 ٢٢
 ٢٣
 ٢٤
 ٢٥
 ٢٦
 ٢٧
 ٢٨
 ٢٩
 ٣٠
 ٣١
 ٣٢
 ٣٣
 ٣٤
 ٣٥
 ٣٦
 ٣٧
 ٣٨
 ٣٩
 ٤٠
 ٤١
 ٤٢
 ٤٣
 ٤٤
 ٤٥
 ٤٦
 ٤٧
 ٤٨
 ٤٩
 ٥٠
 ٥١
 ٥٢
 ٥٣
 ٥٤
 ٥٥
 ٥٦
 ٥٧
 ٥٨
 ٥٩
 ٦٠
 ٦١
 ٦٢
 ٦٣
 ٦٤
 ٦٥
 ٦٦
 ٦٧
 ٦٨
 ٦٩
 ٧٠
 ٧١
 ٧٢
 ٧٣
 ٧٤
 ٧٥
 ٧٦
 ٧٧
 ٧٨
 ٧٩
 ٨٠
 ٨١
 ٨٢
 ٨٣
 ٨٤
 ٨٥
 ٨٦
 ٨٧
 ٨٨
 ٨٩
 ٩٠
 ٩١
 ٩٢
 ٩٣
 ٩٤
 ٩٥
 ٩٦
 ٩٧
 ٩٨
 ٩٩
 ١٠٠

لوحة [هـ] أجمدية مستخلصة من نقوش الفيحاء في قبة الصخرة بالقدس ، المؤرخة ٧٢ هجرية .
 انظر أشكال ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٠ .

والناظر في خطوط التحرير المعروفة عن هذا القرن ، وأقدمها الوثيقة البردية المؤرخة ٢٢ هـ المعروفة باسم « بردية إهناسية » للرقومة ٥٥٨ في مجموعة الأرشيدوق رينر Rainer ووثائق بردية أخرى مؤرخة ٦٠ هـ من نفس المجموعة ، وفي كتابة مؤرخة ٩١ هـ باسم هشام^(١) ، يجدها جميعاً قد جودت تجويداً تظهر فيه لأول وهلة صفات الخط الجيد ، من تفرج ما بين السطور ، إلى تساوى ما بينها ، إلى تمطيط بعض حروفها تمطيطاً أكسبها شيئاً غير قليل من الجمال ، وكذلك خطوط المصاحف ، ومن أبدعها كتابة مصحف عثر عليه في جامع عمرو بالقسطاط لا يحمل تاريخاً ، ولكنه يحمل اسم كاتبه أحمد بن الإسكاف الوراق (رقم ١١٣ مصاحف بدار الكتب المصرية) .

إلا أن من المرجح نسبته إلى القرن الأول ، ويحكم الأستاذ « لام » Lamm^(١) على قدم هذا المصحف بنوع الرخاف للوجود في فواصل السور ، ولذلك فهو ينتسب إلى القرن الأول دون سواه^(٢) .

ويستعنى النظر في الكتابات التذكارية المعروفة عن هذا القرن ، ولا سيما كتابات الصخرة وعلامات الطرق ، أن مسحة المصاحف تغلب عليها ، الأمر الذى يبعث على كثير من الظن بأن الكتابة على المواد الصلبة ، بما لها من مميزات خاصة ، لم تكن قد عرفت بعد ، وأن التجويد والعمامة كانا من شأن خطوط التحرير وخطوط المصاحف ؛ ولا غرابة فقد كان هم العرب في القرن الأول الهجرى قاصراً على تأمين إدارتهم حيثما استقروا فأمحين ، فضلاً عن الترفيع في الدين الإسلامى بكل الوسائل الممكنة ، ومن بينها نسخ القرآن بالخط المجود

ويرجع أن المسلمين لم يعموا بالكتابات التذكارية إلا بعد انسلاخ حلقات ثلاثة على الأقل من القرن الأول الهجرى ، لهذا كانت كتابة شاهد ٣١ هـ ، رغم أنها متأخرة بعض الوقت عن كتابه بردية إهناسية المؤرخة ٢٢ هـ^(٢) ، نادرة الخشونة ، كبيرة الدلالة على أن الكتابات التذكارية بأصولها وخصائصها المعروفة لم تكن قد بدأت بعد ، ومهما يكن من الأمر ، فكتابة هذا الشاهد أول مرحلة من مراحل الكتابة التذكارية في مصر .

(١) محاضرات الدكتور « لام » في معهد الآثار الإسلامية بجامعة القاهرة عام ١٩٣٨ .

(٢) مجموعة الأرشيدوق رينر البردية رقم ٥٥٨ ، وهى عبارة عن إيصال باستلام أغنام صادر من عامل عمرو بن العاص على إهناسية سنة ٢٢ هـ ، كما يؤخذ من التاريخ المرقوم عليها — انظر شكل (٢) ص ٥٤ .

نقش أسوان المؤرخ ٥٣١ / ٦٥٢ م^(١)

أبعاده : ٣٨ × ٧١ سم — جهة وروده : مقابر أسوان .

نصه : (١) شواهد القبور : المجلد الأول صفحة ١

(٢) السجل التاريخي للكتابات العربية المجلد الأول ، صفحة ٦

(٣) يحيى نامى : أصل الخط العربي ، صفحة ٩١

(٤) يوسف أحمد : الخط الكوفي — الرسالة الأولى .

يستوعب النظر في كتابة هذا الشاهد « بداوة » الخط حتى ليكاد الإنسان يتصوره أول مرحلة من مراحل الكتابة العربية^(٢) ، ولكن نظرة إلى كتابة البردي المؤرخة ٥٣٢ هـ ، والتي هي أقدم من كتابتنا هذه بتسع سنوات ، ترينا كيف كانت الحروف العربية قد بلغت في مجال الرقي — بفضل عناية الإسلام بتجويد الخط — مبلغاً لا بأس به ، ولا غرو فقد كانت كتابة التحرير في حاجة إلى التطور والارتقاء حتى تصبح قادرة على خدمة الأغراض الإدارية لمعداة الفتوحات . ويؤسفنا أننا ما نزال نفتقد الكتابات التذكارية القرية المهد من كتابة هذا الشاهد ، وهذه — إن وجدت — لكانت عوناً كبيراً لنا على الدراسة المقارنة ، وليس لدينا من القرن الأول كتابة تذكارية تلي هذه الكتابة في الترتيب الزمني سوى كتابة شاهد مؤرخ ٥٧١ هـ ، وهو من الجودة بحيث تبعد الشقة بينه وبين النقش الذي في أيدينا ، ومذ كان كثير الشبه بكتابة أخرى معاصرة هي كتابة الصخرة ، فهو منقطع الصلة بالكتابة المبكرة التي نحن بصدددها .

ونحن نعزو هذا التأخر في كتابة شاهد ٥٣١ هـ إلى أن الكتابات التي اصطلاحنا على تسميتها في بحثنا هذا بالكتابات التذكارية ، قد بدأت متأخرة عشرات السنين عن كتابتي التحرير وللصاحف ، ولذلك نجدتها أبطأ تقدماً من هذين الوعين اللذين كانا منذ اللحظة الأولى في خدمة الإسلام ، يساعدان على نشره ، ويمكنان لدعوته ، وما من شك في أن الكتابة التي استعملها الرسول في مراسلاته مع ملوك الأرض يدعوهم إلى طاعة الله والدخول في دينه ، هي كتابة التحرير التي حذقها العرب منذ العصر الجاهلي ، وأن خط المصاحف الذي يشبه كثيراً كتابة الصخرة ، كان قد لقي في الكوفة والبصرة عناية بتجويده قبل إنشاء قبة الصخرة العظيمة بالقدس سنة ٧٢ هـ .

أما الكتابة التذكارية ، فالرجح أن العرب لم يحدقوها إلا بعد عام عملية الانسياب ، وعندما بدأت عند العرب النازحين عن ديارهم الرغبة في التسجيل لوفياتهم ، بقصد الاستدلال على قبورهم — لهذا كانت الكتابة التذكارية متأخرة النشأة ، بطيئة التطور ، لحقها التحسين وأدركتها مظاهر التقدم بعد زميلتها بوقت طويل ، لم تدركها مزايا الخط الجيد ، كالتفريع

(١) رقم ١٠٥٨/٢٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ، شكل (١٢) .

(٢) يرى فيه الدكتور نامى في بحثه « أصل الخط العربي » ص ٩١ أول مراحل اشتقاق الخط العربي من الخط النبطي ، ويرى فيه نفس الرأي الدكتور إسراييل واغنسون في كتابه « تاريخ اللغات السامية » ص ٢٠٣ .

بين السطور ، وتساوى ما بينها ، ولم يلحقها الاستعداد والترطيب وهما أصلان عظيمان من أصول الكتابة الجميلة ، إلا في القرن الثاني ، في حين أن هذه الزايا أدركت كتابة البردي منذ النصف الثاني من القرن الأول الهجري .



شكل (١٢) نقش قبري من أسوان مؤرخ ٥٣١ - المتحف الإسلامي بالقاهرة - رقم ١٥٠٨/٢٠

هذا الشاهد الأموي البكر الذي يقع في ولاية « عبد الله بن سعد » على مصر (٢٣ - ٣٥ هـ) ، هو المحاولة الأولى من نوعها - فيما هو معروف لنا حتى الآن - للكتابات التذكارية ، وهو على ما أرجح بدء صناعة هذه الكتابات في وادي النيل ، وإذا قلنا هذه الصناعة فنحن لا نقصد صناعة الخط فحسب ، فقد كان يتعم على صانع الكتابة التذكارية أن يكون ملماً بصناعة الخط وصناعة الحفر في اللواد الصلبة في وقت متأ ، وربما جاءت الكتابة التذكارية نتيجة لتعاون الخطاط والحافر ، وسواء أكان الحال هو هذا أو غيره ، فلا بد لنجز الكتابة ، رقماً أو حفرأ ، من خطة يتبناها ، وقد تكون هذه الخطة « تصمياً » مثبتاً بالمداد على الحجر ، كما قد تكون تصمياً ملحوظاً في الدهن .



لوحة [٦] تحليل أبجدى لنقش أسوان المؤرخ ٣١ هـ — كما أثبتته الموارى .

وكل ما نستطيع أن نقرر في شأن هذا الشاهد أن « الخط » تموزه ، كما تموزه مهارة الكاتب ومهارة الناقر في الحجر بقدر سواء ، فهذه سيطوره لم يلحظ فيها التوازي ، ولم يساو ما بينها ، ولم يحمل الكاتب لنفسه معدلا يجري عليه ، سواء من حيث متوسط كلات السطر الواحد ، أو من حيث تناسب الحروف — لهذا تنقص كتابة هذا الشاهد مزية هامة من مزايا الكتابة الجيدة هي مزية « التناسب » ، كما لم يلزم الحافظ نفسه بأصول الصناعة الخطية ، فلو أنه التزم شيئا من هذه الأصول لجاءت كتابته جارية على شيء من الحسن والجودة ، والخط الجيد كما اعتاد مؤرخو الكتابات من العرب أن يصفوه هو « الملبس الرصف المفتوح العيون ، الأملس للتون ، الكثير الائتلاف ، القليل الاختلاف ، الذي تهش إليه النفوس وتشتهيه الأرواح » — وشاهدنا هذا تنقصه كل هذه الأوصاف ، فهو قبيح الرصف ، وهو ، وإن كان مفتوح العيون ، إلا أنه التفتيح في غير انتظام ، وليس فيه شيء من ملاسة للتون ، بل هو على النقيض من ذلك خشن للتون ، وهو إلى هذا كله كثير الاختلاف ، قليل الائتلاف ، لا تجري حروفه على نسق واحد ، ولا تلتزم معدلا ثابتا .

هذا ويلاحظ في عبارته الدينية الدعائية: كونها ما تزال بسيطة جارية مع بساطة الخط ، وهي : « اللهم اغفر له وأدخله في رحمة منك وإنا معه ، استغفر له إذا قرأ هذا الكتاب وقل آمين »^(١) .

. ويستوعى النظر في هذا الشاهد الأثر النبطي في كلمات :

عبد الرحمن — الحجري (الحاجري أو الحجازي) — الكتب (الكتاب) جمدي (جمادى) — ثلثين (ثلاثين) ،
وذلك من حيث إسقاط ألف المد .

للتعجيل الأبجدي : أنظر اللوحة [٦] .

(١) انظر الشواهد النبطية لتلاحظ تشابهاً في نص العبارة يدعو إلى الاعتقاد بأن العرب استعاروا العبارة الدعائية من بني عمومهم الأنباط ، كما استعاروا منهم الخط وعادة اتخاذ الشواهد (س ٥٢ ، ٥٣) .

نقش مؤرخ ٥٧٠ هـ - ٦٩١ م (١)



شكل (١٣) شاهد مؤرخ ٥٧١ هـ من اسوان ، المتحف الإسلامى بالقاهرة

رأى الأستاذ يوسف أحمد أن يضع هذا الشاهد (شكل ١٣) في العام الواحد والسبعين بعد المائة ، ولا يميل إلى نسبه إلى القرن الأول رغم أنه يحمل تاريخاً صريحاً في خاتمه ، وحجته في ذلك أن بعض صانعي الشواهد قد يسقطون كلمة المائة سيما وهي آخر كلمة في الكتابة ، إذ قد يضيق المكان عن أن يسعها فيسقطها الصانع غير الحريص أو يدمجها بين السطور أو يثبتها في مكان جانبي بحيث لا تسترعى التفات القارىء .

ويبنى حجته هذه على تقدم الظاهرة الخطية في هذا النقش مما يثبت عنده على الظن أنه من تاريخ متأخر .

ولكننا نكاد نقطع بأن يكون هذا الشاهد من عام ٥٧١ هـ كما هو مثبت في آخره ، أما تقدم الخط فهو أمر طبيعي ، لأن سنة الشيء أن يتقدم مع الزمن ، ونوع حقة طويلة من الزمن تقع بين عامي ٣١ و ٧٣ هـ تكفي لأن يدرج فيها الخط إلى مثل هذا المستوى من الإتقان النسبي ، وأن تطور العبارة الدينية للأثورة التي يحدها الشاهد مثل هذا التطور ، على أننا بحثنا في المباريات للأثورة عن القرن الثاني الهجري الذي يذهب الأستاذ يوسف أحمد إلى نسبة هذا الشاهد إلى نصفه الثاني ، فلم نجد من بينها ما يشبه هذه العبارة .

(١) رقم ٩٢٩١ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

— نصه : ١ — بسملة ٢ — أن أعظم مصائب أهل الإ ٣ — سلام مصيبتهم بالنبي محمد ٤ — صلى الله عليه وسلم ٥ — هذا قبر عباسة ابنت ٦ — جريح (حديج) بن سد (كذا) الله ٧ — ومقرته ورضوانه عليها ٨ — توفيت يوم الإثنين لإربع ٩ — عشر خلون من ذي القعدة ١٠ — سلت إحدى وسبعين ١١ — ومي تشهد ألا إله إلا الله ١٢ — وحده لا شريك له وأن ١٣ — محمداً عبده ورسوله ١٤ — صلى الله عليه وسلم .

والحق أنه ليست لدينا كثرة من الشواهد من القرن الأول تمكنا من دراسة التطور الذي اعتري النصوص الشاهدة في هذا القرن .

يقول الهوارى « وليس يؤخذ من عدم وجود هذه العبارة فيها هو معروف من نقوش القرن الأول الشاهدة أنها لم تكن مستعملة ، بل ربما كان غيابها راجعاً إلى قلة ما لدينا من تلك النقوش » .

ويقارن الهوارى بين هذا النقش وبين نقوش قبة الصخرة ، ويرى بينهما شبيهاً كبيراً في رسم الحروف ، ونلخص هنا رأيه في ذلك :

يؤيد المرحوم الهوارى رأيه في قدم هذا الشاهد بما يأتي :

١ — ليس في ألفاته تمويج إلى ينة اليد كما هو الحال في شاهد ٣١ هـ

٢ — حرف الدال في (تشهد ، وإحدى ، وسيد ، ووحده) يشبه الدال الثلاثة ، وقد وردت هذه الدال في شاه ٣١ هـ ، ونزيد نحن على ذلك أن مثل هذه الدال ليست مأثوفة في نقوش القرن الثاني ، اللهم إلا في القليل النادر وقد تخلصت منها الخطوط التذكارية تدريجياً بحيث أصبحت علامة على القدم ، ولا يفوتنا أن نقرر أن كتابة الشاهد المؤرخ ١٨٥ هـ تبعد عن الكتابات التذكارية وتشبه شبيهاً كبيراً كتابات المصاحف ، وتلك ظاهرة يصادفها الباحث في كتابات الشواهد بين آن وآخر .

٣ — أن حرف العين ، سواء منه المتوسط والمتطرف مفتوح القمة كحرف العين في شاهد ٣١ هـ .

ونحن نضيف أن حرف الهاء يشبه كثيراً هاء النقوش في قبة الصخرة المؤرخة ٧٢ هـ — على اللوحة النحاسية ، لوحة ٥ وهو يختلف كل الاختلاف عن الهاء للمروفة في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ، وأن حرف اللام يشبه مثيله في اللوحة النحاسية في قبة الصخرة ، وفي كتابة السيفساء الموجودة في ربة القبة .

ونحن نرى في رأى الهوارى ما يكفي لإثبات نسبة هذا النقش إلى القرن الأول ، ولكنا لا نذهب معه إلى أن جودة الخط فيه ترجع إلى أنه من طراز (ب) الذي يسميه خط الخاصة — بل نرى فيه تطوراً طبيعياً وليد أربعين سنة كاملة ، وإن كنا لا نزال نفتقد الكثير من حلقات ذلك التطور .

يقع هذا النقش في خلافة عبد الملك بن مروان (٨٦/٦٥ هـ) وولاية أخيه عبد العزيز على مصر ، ويمتاز عصر عبد الملك بهضة فنية رائعة هي أقرب إلى الطفرة منها إلى التطور الطبيعي ، وهذه القبة العظيمة التي شيدها عبد الملك حول الصخرة وجمع فيها من غريب الفن الممارى وطريفه خير شاهد على ذلك ، وقد صحبت هذه النهضة المعمارية نهضة في الفنون الزخرفية التي لا غنى لفن العبارة عنها ، ومنها فن الكتابات التذكارية الذي يحق أن نعتبره ظاهرة جديدة من ظواهر الفنون الفرعية التجميلية ، فقد لفتنا نضوج لا بأس به ، وليس أدل على ذلك من مقارنة كتابات الصخرة المؤرخة ٧٢ هـ [لوحة ٥] وكتابات علامات الطرق في خان الحظرورة ٨٦ هـ ، وباب الود ٨٦ هـ ، وغيرها من كتابات هذا العصر . يشاهد عبد الرحمن بن خير المؤرخ ٣١ هـ .

ولم تقل عناية عبد العزيز بن مروان وإلى مصر عن عناية أخيه الخليفة عبد الملك من حيث إقامة المباني الفخمة وتجميلها ، فقد عرف أنه شيد بالفسطاط داره العظيمة ذات القبة المذهبة ، فسيعة الأرجاء محملة أروع التجميل ، واتخذها داراً للامارة ، وكان عبد العزيز يبنائه لهذه الدار يجرى على سياسة الأمويين الذين حرصوا على أن يوفرُوا للإسلام مظهرًا فنيًا يبرزون به فنون المسيحيين الشرقيين .

وبما لا شك فيه أن روح التجويد التي ظهرت في خطوط الشام قد أدركت مصر على هذا العهد ، فتناقص فيها مجودو الخط تنافساً كان من أثره هذا التقدم للمخطوط في كتابة شاهد ٧١ هـ ، ولا جدال في أن التشابه المدرك بين كتابة هذا الشاهد وكتابات الصخرة ، فيه الدليل الكافي على أن الفن الكتابي أوشك أن يكون على عهد عبد الملك ظاهرة من ظواهر الفن الإسلامي ، مشتركة بين الأقطار الإسلامية ، تنقسم عناية الفنانين الذين لابد أن يكونوا قد جملوا همهم إرضاء الذوق الإسلامي العام وإرضاء الخلافة بوجه خاص ، وهكذا يحق لنا أن نعتقد أن عصر عبد الملك بن مروان وقد أشرف على نهاية القرن تقريباً ، كان عصر تجويد للخط وتنافس في ترقيته في كل أنحاء الدولة الإسلامية ، ولم تكن مصر أقل اهتماماً بهذه الظاهرة الفنية ، بل كانت — على ما هو معروف عنها — مركزاً من مراكز تحسين الخط في عصور إسلامية مختلفة .

على أن هناك ما يدعو إلى الشك في قراءة الهواري لاسم صاحبة هذا النقش ، فهو يذهب أنه لعباسة ابنة جريج ، ونحن نرجح أن يكون صواب الاسم «عباسة ابنة جريج» أو ابنة «حديج» ، فذلك أقرب إلى المعقول ، لأننا بحثنا في فهارس الأعلام في مجلدات شواهد القبور^(١) ، فلم نثر على اسم «جريج» أو مكبره «جرج» ، في حين وجدنا اسم «عباسة» يتردد من آن لآخر ، وينسب الهواري في مقاله سالف الذكر عن «ثاني أثر إسلامي معروف» في مجلة الجمعية الآسيوية لللكية إلى أن عباسة هذه كانت ابنة لقبطى تحول إلى الإسلام — ونحن نعتقد أن القبط حين كانوا يتحولون إلى الإسلام كانوا لا يبقون على أسمائهم القديمة ، فقد رغبوا على ما هو معروف ، ولاعتبارات متباينة في الامتزاج بالعرب امتزاج فناء واندماج ، ولقد ذهبوا في استعراهم إلى حدود بعيدة حتى ادعوا لأنفسهم نسباً عربياً وسجلوا لأنفسهم هذا النسب وساعدتهم على ذلك قضاة من العرب^(٢) .

فإذا كان ذلك هو حال القبط عند إسلامهم ، فليس من المعقول أن تبقى لهم أسماءهم المسيحية بعد اعتناقهم الإسلام . على أننا نرجح كلمة «حديج» على «جريج» وذلك لأن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد شاعت في القرن الأول بين العامة ، وكانت على الأغلب قاصرة على خاصة الناس دون سواهم — وقد كانت أسرة «حديج» من أبنة الأسر ذكراً في ولايتي عتبة بن أبي سفيان (٤٤٤ - ٤٥٥ هـ) وعبد العزيز بن مروان (٦٥ - ٨٥ هـ) على مصر ، فمنها كان معاوية ابن حديج صاحب الشرطة في ولاية عتبة ، وعبد الرحمن بن معاوية بن حديج الذي كان قاضياً في ولاية عبد العزيز بن مروان ، وتاريخ وفاة عباسة هذه يقع تماماً في ولاية عبد العزيز بن مروان ، في وقت كان ذكر أسرة حديج نابهاً ، حيث كان أحد أبنائها يشغل منصب القضاء الرفيع ، ونرجح كل الترحيح أن تكون اليد التي عهدت إليها كتابة هذا النقش قد أبدلت

(١) راجع حرف الجيم في الفهرست الأيجدي لكتالوج دار الآثار العربية .

(٢) أنظر الكندي : التفاض والولاء ص ٣٩٧/٨ ، قضية الحرس — في ولاية الوليد بن رفاعة الفهمي ١٨٥/١٩٤ هـ ، وقضاء عبد الرحمن ابن عبد الله العمري .

الدال في كلمة حديج راء من قبيل خطأ التنفيذ ، أو أنها ربطت الدال المثلثة ترطياً جعلها أقرب إلى رسم الراء ، وتوجد منها في نفس الشاهد دالات أخرى يابسة ، ومثل هذه الدال للرطة معروفة في كتابات البردي العاصرة ، ويلاحظ بوجه عام على كتابة هذا الشاهد شيء من الترطيب يجعلها وسطاً بين الليونة واليبس ، مما يدل على أن اليد التي رقتها كانت تزاوّل الخط اللين وتجرى به في أعمال أخرى .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٧] .



لوحة [٧] تحليل أبجدي لنقش ٧١ هـ كما أثبتته الهوارى

هكذا درجت الكتابة العربية في هذا القرن في سبيل التجويد ، فقامت سطورها ، وبدأ التناسب بين حروفها ، وجعل تركيبها ، وأصبحت وسيلة إلى إرضاء الذوق الإسلامى والتقرب من ذوى النفوذ .

وكتابة هذا القرن بوجه عام بسيطة خالية من التكلف ، وقد تأدت بها أغراض مدنية معمارية وغير معمارية كما في قبة الصخرة في (اللوحة التأسيسية) ، وأغراض أخرى دينية (كما في الشواهد) ، ولا يجب أن يغيب عن الذهن أنشأ قد

نجد في أواخر القرن كتابة قليلة الجودة يظنها الناظر لأول وهلة كتابة من أوائل القرن^(١) ، ولاغربة فقد توجد في عصور الرقي الفني أيد تزاوُل الصنعة فلا تمجدها ، وكان هذا بوجه الإجمال شأن الكتابات في هذا القرن .

* * *

ويمكننا أن نستخلص من دراستنا لحالة الكتابة في هذا القرن الحقائق الهامة الآتية :

١ -- قطعت الكتابة كثيراً من علاقتها بخطوط النبط ، وإن تكن قد بقيت تحمل شيئاً غير يسير من آثار انتسابها إلى كتابة هؤلاء على نحو ما بينا .

٢ -- حظيت كتابة التحرير بالقسط الأوفر من عناية الكتاب لاستخدامها في أغراض الدولة الإدارية المتنوعة ، وظهر قلم ثقيل كتبت به المصاحف ، كانت الكوفة على الأرجح مركز ابتداعه وتجويده ، وليس بعيد أن تكون البصرة قد شاركتها وناقتها في ذلك .

٣ -- نشأ في هذا القرن بعد انتهاء حلقات ثلاث -- وفي مصر قبل غيرها -- خط ثقيل آخر قصد به أن ينقش على المواد الصلبة هو الخط التذكاري ، وكان أول أمره بادی الرداءة لا يجري على قاعدة ، ويمتاز هذا الخط في مراحله الأولى بشيء من اللين ، مالبث أن زال بالتدريج ، وحل محله اليبس (أو الجفاف) الذي هو أخص صفات الخطوط التذكارية .

٤ -- غلبت على كتابات هذا القرن التذكارية ، ككتابة شاهد ٨٧١ ، وكتابة الصخرة (٨٧٢) مسحة خط المصاحف ، ولما كنا نفتقد النماذج المبكرة من خطوط المصاحف ، فإننا نستطيع أن نعرف شيئاً من صفاتها بالنظر والتدقيق في هاتين الكتابتين .

٥ -- الكتابات الشاهدية المصرية من هذا القرن قليلة ، وربما دل ذلك على أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن قد فشت

(١) أنظر كتابة قصر برقة التأسيسية المؤرخة ٨١ هـ .

وكذلك كتابة باسم عبد الملك بن عبيد بقصر خارانا مؤرخة ٩٢ هـ .

وكذلك شاهد قبر عبد العزيز بن الحارث من خربة تليل ، المؤرخ ١٠٠ هـ .

بين العرب في مصر - وعندئذ يغلب أن يكون عبد الرحمن بن خير صاحب شاهد ٣١ هـ وعباسة ابنة جريح - أو حديج - من أعيان الناس ، وأن يكون التسجيل قاصراً على علية القوم دون سواهم .

٦٠ - لم تأت كتابات هذا القرن التذكارية في مجلتها جارية على ناموس الارتقاء الطبيعي ، فقد نجد كتابة من أواخر القرن بدت عليها مسحة من البدأوة بخلقة بأوائله ، كما نجد الكتابات التي كتبت بمشورة سامية قد جودت تجويداً خاصاً تشهد به كتابة الصخرة وعلامات الطرق من عصر عبد الملك ، وكتابة الجامع الأموي من عصر الوليد .



الفصل الحادى عشر

نقوش القرن الثانى الهجرى

قلة الكتابات التذكارية فى هذا القرن - دراسة تحليلية
لنقش مؤرخ ١٧٤ هـ - دراسة تحليلية لنقش مؤرخ
١٨٣ هـ - فضل هذا القرن على الظاهرة الكتابية -
لم تستقر بعد أصول الخط التذكارى .

كتابات القرن الثاني الهجرى

الكتابات التذكارية من هذا القرن قليلة إذا قيست بكتابات القرن التالى ، ونحن نجد أنفسنا مضطرين لسد الثغرة الكبيرة أن تناول بضع كتابات بعضها على البردى وبعضها على مواد أخرى .

ومن الكتابات التى تساعد على سد هذه الثغرة الكتابات الآتية :

(أ) كتابة على بردى مؤرخة ١٠٤ هـ ، من مقتنيات يوسف أحمد .

(ب) كتابة على بردى مؤرخة ١١٢ هـ ، وهى عبارة عن إذن مرقوم ١٠٦ فى مجموعة مورتز (Moritz) .

(ج) كتابة على الجص مؤرخة ١١٧ هـ بالأنطونين (مورتز ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) .

(د) كتابة على بردية من حقاير الفيوم مؤرخة ١٤٣ هـ بخط عكرمة من كتاب ديوان أسفل الأرض محفوظة بتحف برلين .

(هـ) كتابات مصحفية بالخط الكوفى المحقق ، ليست ماهرة أو مؤرخة ، ينسبها « مورتز » إلى القرن الأول أو القرن الثانى هـ (مورتز ، اللوحات ١٤ و ١٥ و ١٦) .

وقد يكون من المفيد الاستعانة بالكتابات التذكارية المعروفة من هذا القرن خارج مصر ، إذ ربما كان فى ذلك عوض عما يهوننا من تلك الكتابات فى مصر ذاتها — وأهمها :

١ — كتابة فى قصر الحير — مؤرخة ١١٠ هـ .

٢ — كتابة فى المدينة — مؤرخة ١١٧ هـ .

٣ — كتابة فى عكا وصيدا — مؤرخة ١٣٢ هـ .

٤ — كتابة فى عسقلان — مؤرخة ١٥٥ هـ .

٥ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٥٩ هـ .

٦ — كتابة ستر الكعبة المصنوع فى تنيس (مصر) — ١٦٢ هـ .

٧ — كتابة فى مكة مؤرخة ١٦٧ هـ .

ويجمل بنا قبل أن نقبل على هذه الدراسة ، أن نطل لهذا النقص البين فى الكتابات الشاهدية فى الفترة الواقعة بين عامى ٧١ هـ و ١٧٤ هـ ، والحق أن العقل لا يستطيع أن يقطع فى هذا الأمر برأى يمول عليه ، ومهما يكن من شئ ، فهناك عدد من الافتراضات :

أولها — أنه لم يثر بعد على هذه الشواهد — فهى والحالة هذه لا تزال مطمورة فى الرمال .

وثانيها — أن فئة من الشواهد التى عثر عليها غير مؤرخة ، وللوجود بالتحف الإسلامى فى القاهرة ، يمكن بالدراسة

للمقارنة نسبتها إلى زمنها ، بقياس غير المؤرخ على المؤرخ المعروف ، لإلحاق بعضها بأوائل القرن وبعضها بأواخره ، حتى نصلها بالكتابات للمؤرخة المعروفة في القرن الثاني ، ولكن محاولة كهذه لن تكون في مأمن من النقد على كل حال .

وثالثها — أن عادة التسجيل للوفاة لم تكن شائعة بين عرب مصر في القرن الأول والشرط الأكبر من القرن الثاني ، وأن التسجيل كان قاصراً على ذوى للكتابة دون غيرهم ، وعلى هذا الافتراض يكون ابن خير الحاجر صاحب الشاهد الأول المؤرخ ٣١ هـ ، وعباسة ابنة حديج صاحبة الشاهد الثاني المؤرخ ٧١ هـ من الشخصيات البارزة التي احتاجت وفاتها إلى تسجيل ، ولا بد أن يعثر المتقنون من وقت لآخر على شواهد فردية من هذا النوع ، فإذا أضيف إلى ذلك أن عادة التسجيل كانت في الجاهلية لأعيان الناس دون عامتهم ، كان ذلك تأكيداً للمكرة التي نذهب إليها — ومهما يكن من الأمر ، فإن الكتابة على البردي أو على الحجر كانت على كل حال درجعة في سبيل الرقي ، وإن كنا نلاحظ بصفة عامة أن القرن الثاني الهجري انصرف بطوره دون أن تبرز الكتابة ما كان يرجى لها من رقي في عصرى الرشيد والمأمون .

ومن عجب أن نجد الكتابات التي تشرف على نهايات القرن الثاني الهجري لا تكاد تفوق كتابة عصر عبد الملك ابن مروان ، ولا غرابة ، فقد كان عصر عبد الملك عصرآ زاهياً من عصور العمارة والفنون الإسلامية ، ولهذا فنحن لا نعجب إذا وجدنا الفن الكتابي في عصر عبد الملك قد لقي نصيباً وافراً من العناية والازدهار .

على أنه إذا جاز لنا أن تؤرخ للشواهد غير المؤرخة ، لسد بها الثغرة الهائلة التي تعترض مؤرخ الكتابات في هذا القرن ، فلا بد لنا في مجال كهذا يكاد الشك يغلب فيه على اليقين ، من الاستعانة بكل ما عرف عن هذا القرن من كتابات بردية أو مصحفية ، لعلنا نستطيع بذلك أن ندرك بعض الحقائق عن الفن الكتابي بوجه عام .

والناظر إلى بردية « سابق » للمؤرخة ١٠٤ هـ من مجموعة يوسف أحمد ، وإلى البرديتين الرقومتين ١٠٢ و ١٠٦ في مجموعة « مورتز » المؤرختين ١١٤ هـ ، لا يكاد يرى فيها جميعاً ما يدل على تطور ملحوظ في الفن الكتابي .

أما كتابة الأنطونين المؤرخة ١١٧ هـ والتي تحتويها مجموعة مورتز (اللوحات ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) ، ففيها تحسين يتجلى في تقويم سطورها وتوسيع ما بينها وتناسب أطوال الألفاظ واللامات ، وفي البصل بين البسملة والآية ، وبين الآية وتوقيع الكاتب . وبما نلاحظه أيضاً على هذه الكتابة أنها خليط بين كتابة البردي وكتابة المصاحف ، وهي تبعد في مجموعها بعداً كبيراً عما اصطلح على تسميته بالكتابة التذكارية .

وللتأمل في هذه الكتابة لا يسهل إلا أن يذهب منا إلى أن كتابة المخطوطات اشتقاق من خطوط البردي ، ولم تلبث هذه الكتابة اللينة بدورها أن درجت في سبيل الرقي حتى غدت ذات طابع خاص ، وتأدى بها غرض جديد من أغراض الخطوط العربية — هو نسخ المخطوطات .

ويسترعى النظر بوجه عام في الكتابات التذكارية المعروفة عن أواخر هذا القرن اختلاط الأصول الكتابية في كتابات التذكار وكتابات البردي وكتابات المصاحف ، اختلاطاً يمتد على الظن بأن الفن الكتابي التذكاري كان ما يزال

حق هذا العهد ، حدثاً لا يكاد يستقيم على قدمين ، وهكذا لم يقدر للكوفي التذكاري ذلك الرقي الذي كان مرجواً له^(١).

وتتضمن مجموعة مورتنز عدداً لا بأس به من كتابات المصاحف ينسبها صاحب المجموعة إلى القرنين الأول والثاني (مورتنز ، اللوحات ٢٢ و ١٥١ و ١٠١) وهي مكتوبة بالكوفي «المحقق» ، وثمة نماذج من خط المصاحف المروفي «بالمشق» ينسبها مورتنز إلى القرنين الثاني والثالث (مورتنز ، اللوحتان ١٧ و ٢٢) ، وهذه الوثائق القرآنية عظيمة القيمة في ذاتها من ناحيتين : الأولى : إدراك ما أصاب خطوط المصاحف من تطور في مدى القرنين الأول والثاني الهجريين ، بل وفي القرن الثالث أيضاً ، والثانية : إدراك ما لهذه الكتابات الصحفية من أثر في الكتابات التذكارية ، وقد رأينا نزوعاً قوياً إلى استخدام أسلوبها الكتابي في الشواهد المروفة من هذا القرن

الظاهر أن كتابات المصاحف ، منذ زمن مبكر ، قد اختصت بكثير من عناية الكتاب الذين كانوا يرون في كتابتها بالخط المحود مرباً من الله واستدراجاً لرحمته

وهذا الاختلاف في الأصول الكتابية بين كتابات البردي وكتابات المصاحف وكتابات التذكار هو السبب في تأخر الفن الكتابي التذكاري في الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجري - وهكذا كان طغيان الأصول الكتابية بعضها على بعض سبباً في بقاء الخط التذكاري في أواخر القرن الثاني على حالة من الجودة لا تتناسب مع زمنه .

ومهما يكن من الأمر ، فإن لدينا من الكتابات الشاهدية في هذا القرن ما جرى على قاعدة خط التذكار ، فروعاً في كتابته الجفاف المروفي عن هذا النوع من الخط ، والتسوية بين السطور ، وتشهد الكتابات المتأخرة فيه أنواعاً من الزخرف تلحق الكتابة ، فيبدو فيها : التخطيط^(٢) والتقويس^(٣) والتشجير^(٤) والتقابل في أعالي الأصابع^(٥)

والخط في هذه الحقبة من الزمن بأدى الجودة على كل حال^(٦) ، وتعتبر كتابة الشاهد رقم ٩٧٧٥ من مجموعة المتحف الإسلامي من أجنى ، تيجاته وأجراها على قواعد الخط التذكاري .

(١) فهذه كتابة الانطونين المؤرخة ١١٧ هـ يمكن أن نلاحظ فيها شيهاً قوياً بشاهد رقم ٦٨٧/١٥٠٦ المؤرخ ١١٨٥ هـ وبشاهد رقم ٢٧٢١/٩٠ من نفس السنة ، وبالشاهد رقم ٩٧٩ المؤرخ ١٩٠ هـ وكلها في متحف الفن الإسلامي .

(٢) أنظر المجلد الأول - شواهد ، لوحة ٢ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

(٣) أنظر المجلد الأول - شواهد ، لوحة ٥ رقم ١٥٠٦/٤٧٧ .

(٤) أنظر المجلد الأول - شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٠٣ ورقم ٢٧٢١/٢٥ .

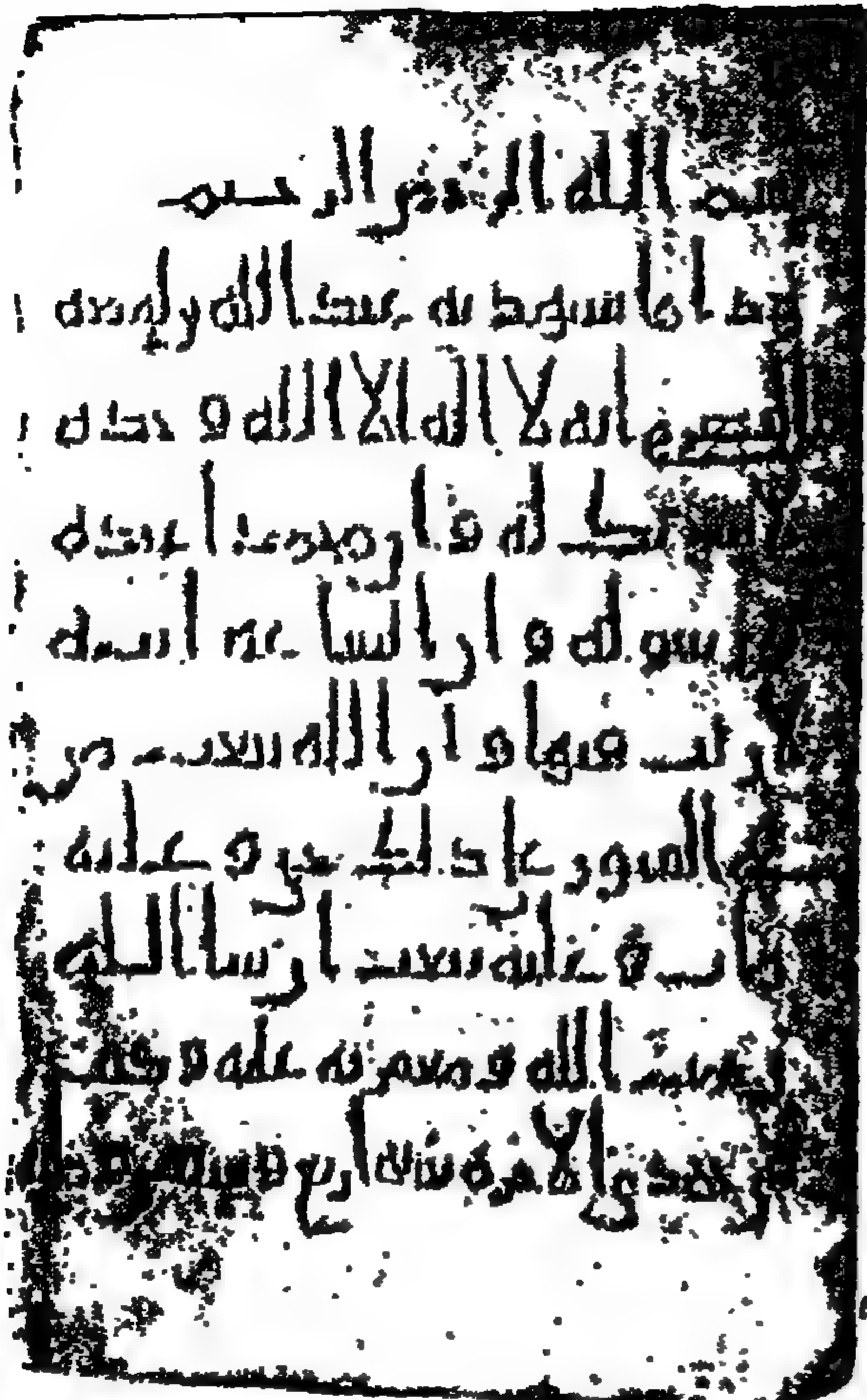
(٥) أنظر المجلد الأول - شواهد ، لوحة ٦ رقم ١١٩٣ ولوحة رقم ٢٧٢١/٢٥ - الأصابع هي الألفات واللامات .

(٦) أنظر المجلد الأول - شواهد ، لوحة ٤ رقم ٢٧٢١/٦٨ .

ومهما يكن من شيء ، فقد كان عصر الرشيد با كورة لذلك التطور العظيم الذى لحق الخطوط التذكارية فى القرن الثالث الهجرى ، وهو القرن الذى يعتبر بحق العصر الذهبى لتطور الكتابات التذكارية .

وتعتبر نهاية القرن الثانى وبدايات القرن الثالث مرحلة انتقال يتلشى فيها اختلاط الأصول الكتابية ، وتتأ كد فيها صفات الخط التذكارى المعروف ، وتحسن هندسته ، ويبدو فى مجموعة ملىح الرصف ، جارباً على قواعد خاصة تدرك لمجرد النظر إليه .

* * *

نقش مؤرخ ١٧٤ هـ (٧٩٠ م)^(١)

شكل (١٤) نقش شامدي مؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١

الحق أن كتابة هذا الشاهد (شكل ١٤) لا تبث على الارتياح الذي كان يجب أن يشعر به الإنسان وهو ينظر إلى كتابه. تنسب إلى الحلقات الأخيرة من القرن الثاني الهجري، فهي دون مستوى الكتابات الأموية المعروفة في قبة الصخرة أو في شاهد ٥٧١، على الرغم من أنها لشخصية تاريخية معروفة وليت قضاء مصر بين عامي ١٤٥، ١٦٤ للهجرة، ونصه^(٢):

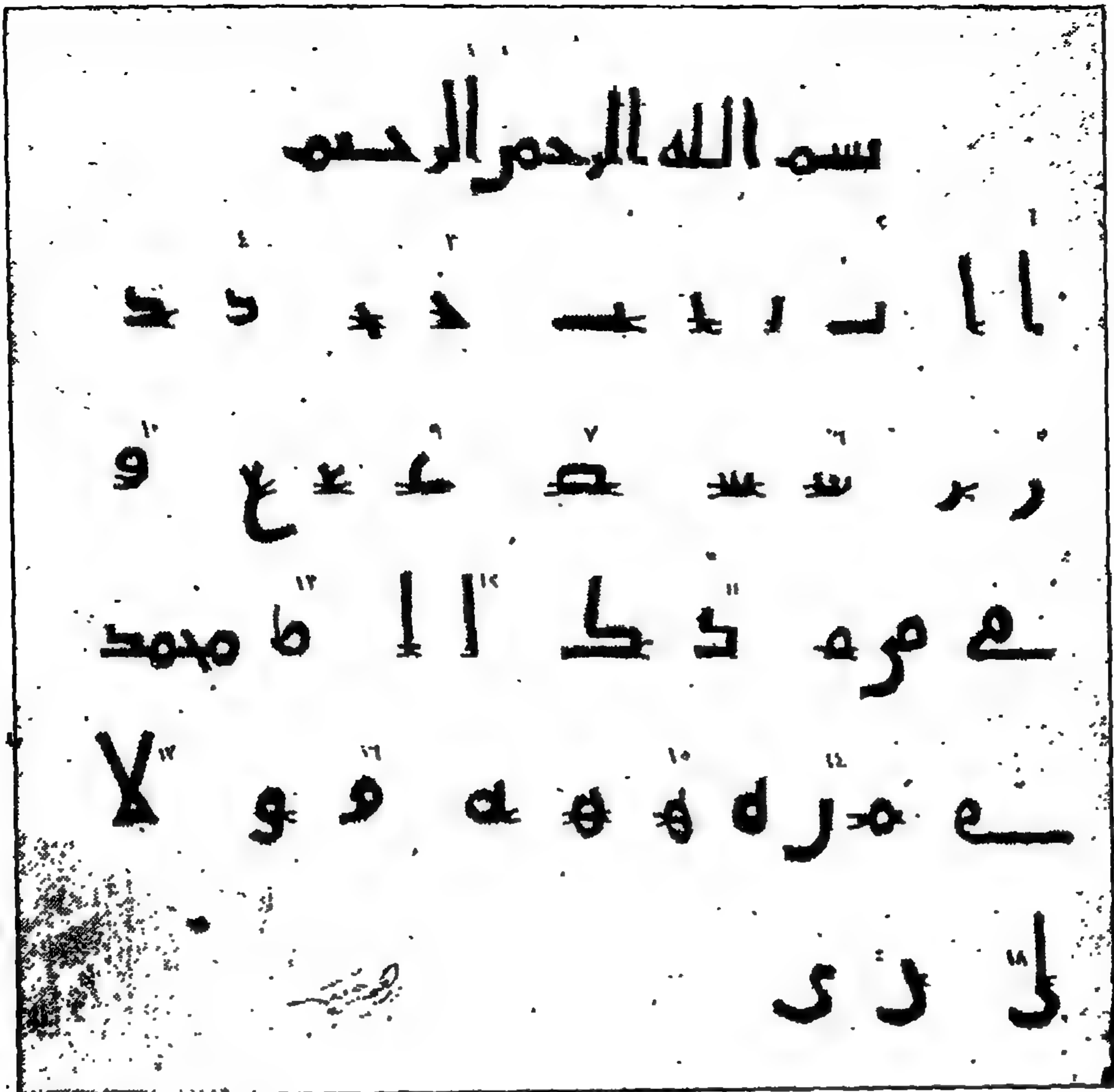
ونستطيع أن ندرك لأول وهلة في كتابة هذا الشاهد اختفاء الـ الذي كان يضرب الألف المختمة نازلاً عن مستوى التسطيح، وتلك ظاهرة «نبطية» معروفة^(٣)، وقد رأيناها ملازمة لكتابة اليردي حتى سنة ١٠٤ هـ، بل وإلى سنة ١٤٣ هـ، وسواء بقي هذا الذنب ملازماً للكتابات التذكارية المعاصرة أو القرية من هذا التاريخ، فإنه اختفى في هذه الكتابة على كل حال، ويعتبر اختفاؤه هذا نوعاً من تحرر الخط العربي من القيود النبطية، ولو أننا سوف نظل نلاحظ من وقت إلى آخر عودة هذه الظاهرة إلى الوجود^(٤)، ويكون ظهورها في هذا القرن وما بعده من قبيل لزوم ما لا يلزم، كما قد يكون عوداً إلى القديم لرجعة في القديم، بل وربما كان لغرض زخرفي. كما يسترعى النظر فيها ميل في قوائمه لا يتفق مع أبسط قواعد هذا الخط،

(١) رقم ٤٥٢١ في سجلات المتحف الاسلامي.

(٢) بسملة ٢ — هذا ما يشهد به عدد الله بن لحيمة ٢ — الحضري أنه لا إله إلا الله وحده ٤ — لا شريك له وأن محمداً عبده ٥ — ورسوله وأن الساعة آتية ٦ — لا ريب فيها وأن الله يبعث من ٧ — في القبور على ذلك حتى وعليه ٨ — مات وعليه يبعث حياً إن شاء الله ٩ — رحمة الله ومغفرته عليه وكتب ١٠ — في جدي الآخرة سنة أربع وسبعين ومائة.

(٣) انظر نقش النارة ص ٥٢.

(٤) انظر شامدي رقم ١٣٨٩ لوحة ٣ المجلد الأول من شواهد القبور، فتجد فيه عودة هذه الظاهرة، كما تجد فيه عوداً إلى الماء المتدفقة التي تراها في شاهد ٣١ هـ.



لوحة [٨] أبجدية مستخلصة من النقش الشاهدي الموزج ١٧٤ هـ — رقم ٤٥٢٩
والتحف الإسلامي بالقاهرة

وانكسار في الألفات كما في (الله)، وعقف الألفات إلى عنة عتقاً فيه رطب ، واختلاف في أطوال القوائم (الألفات واللامات) ، وتوسيع لا مبرر له في رأس الواو وتدوير الهاء واليم — وهي بوجه عام كتابة كثيرة الاختلاف قليلة الائتلاف ، تخرج عن دائرة الخط المجود ، متونها غير ملباء ، وعراقاتها لا تجري على قاعدة واحدة ، وعراقاتها هذه غير معرضة النهاية ، على نحو ما هو مألوف في عراقات الخطوط التذكارية المحقة ، وبعضها كعراقه الواو ، لحقه البتر قشوه ، ولم يجر فيها قلم السكاتب صدره في الواضع التي تحتاج ذلك ، فجاء عرض الحروف مختلفاً ، وكان من ذلك قببح في منظرها لا سبيل إلى الاعتذار عنه ، وفيها فوق ذلك عيب كنا نزه كتابة كهذه عنه ، هو هبوط رأس الفاء إلى مستوى التسطیح ، واتصالها بالياء الراجعة على نيمو محتاط بالمم اختلاطاً مضيئاً .

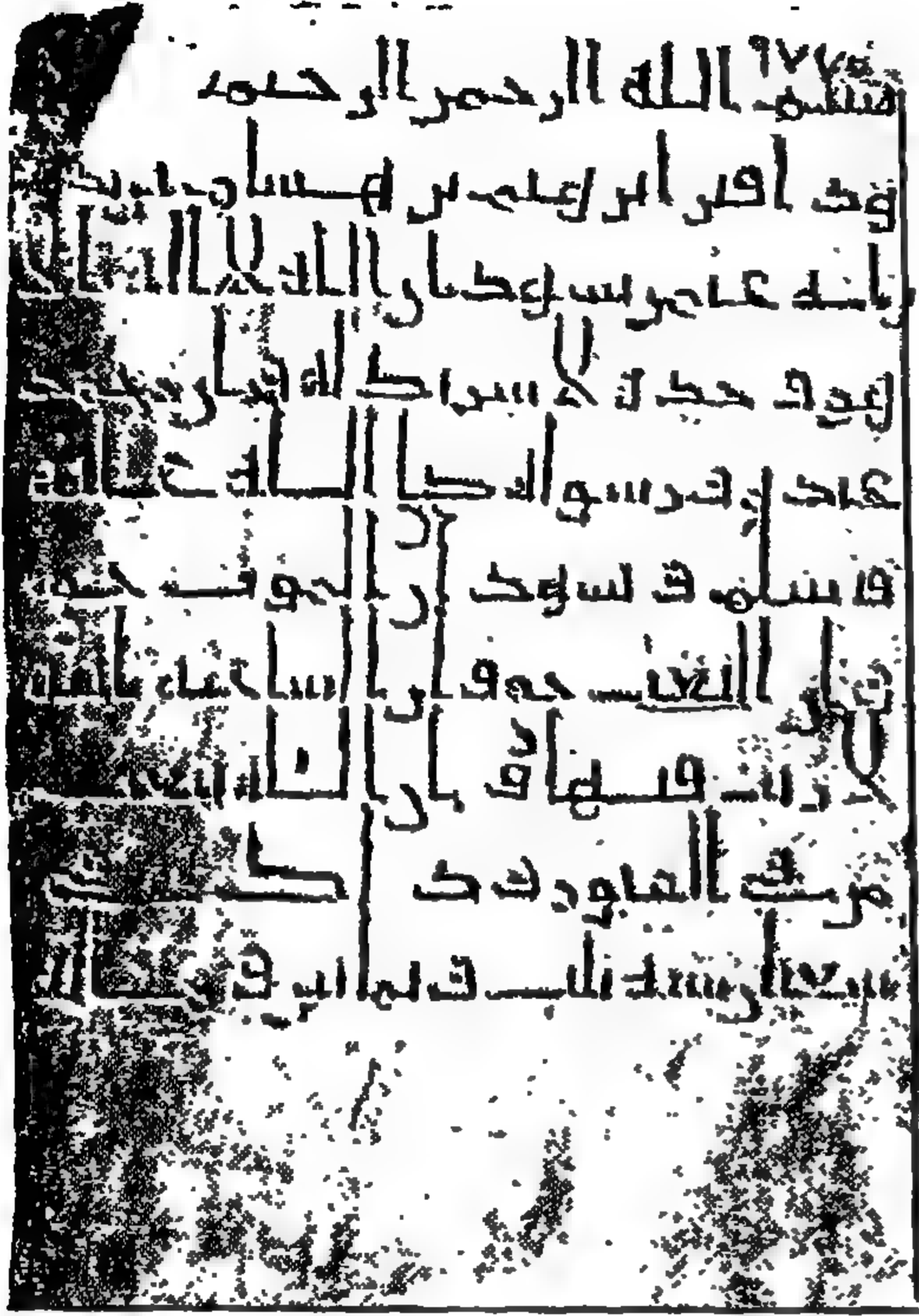
وقد يلتمس العذر لحافز هذا النقش ، فيقال أن صلابه لوح الرخام الذي نقش عليه كتابة هذا الشاهد هي التي

حالت دون ملاحظة المتون^(١) ، فإن كان ذلك ، فما اعتذار الكتّاب عن اختلاف عرض الكتابة من موضع لآخر ، وانكسار الألفات فيها ، وعدم توازي الحروف الطالعة (الألفات واللامات) والجزء القائم من كل من الباء والياء ، وبترا المرات بتراً عكساً ، و-قوط رأس الفاء إلى مستوى التسطيع ، وقصر انبساط الليم ، وعدم التناسب بين أحجام الحروف كما في كلمة (مجد) — أفلا يدل هذا كله على تأخر هذه الكتابة — ولولا أنها تحمل تاريخاً صريحاً لجاز لنا أن نضعها في عداد كتابات القرن الأول بعد كتابة ٧١ هـ .

: لتجليل الأبعدى : انظر اللوحة [٨] .

(١) المتون : جوانب الكتابة .

نقش مؤرخ ١٨٣ هـ^(١)



هذا النقش كبير الدلالة على تطور الخط وبلوغه درجة لا بأس بها من الكمال . ففيه تتجلى قواعد الخط الكوفي التذكاري صحيحة جارية على أساس معلوم ، يضمه بين الخطوط المحبودة قلة ما به من اختلاف وكثرة ما فيه من اتلاف ، فالحروف فيه ، في كل مواضعها ، جارية على قاعدة واحدة ، وألفاته ولاماته في علو واحد ، وعراقات حروفه مستكملة محددة الأطراف ، تبدو فيه ظاهرة التناسب بين أحجام الحروف ، والملاسة التي تمتاز بها متون الحروف .

ألفاته للبنداء شديدة الانتصاب ، ليس فيها انكباب أو ميل ، جارية على القاعدة^(٢) ، معقوفة على زاوية قائمة شأن الكتابات الكوفية في أحسن صورها وأدقها وأجراها على القاعدة ، وتخلو ألفاته المختمة من الذنب النبطي المعروف ، وهي في هذه الكتابة متفاوتة الطول نوعاً مما يدل على عدم بلوغها الحد الأقصى للكمال ، لأن الكتابة الجيدة لا تقبل الاختلاف في الموال الحروف .

شكل (١٥) نقش شاهدي مؤرخ ١٨٣ هـ
محفوظ بالمتحف الإسلامي بالقاهرة .

وباءاته وما في معاها جارية على القاعدة ، تتكون من قائم قصير منتصب وانبساط فوق مستوى التسطیح ، فيها تعريض في أعلى القائم ، وتشظية كرأس السهم ، والمادة انتهاؤها كابتدائها بصدر آلة الكتابة ، بلا تشظية أو تشعير ، وتلحق التشظية والتعريض أطراف حروف الكوفي التذكاري تجميلاً وتحلية .

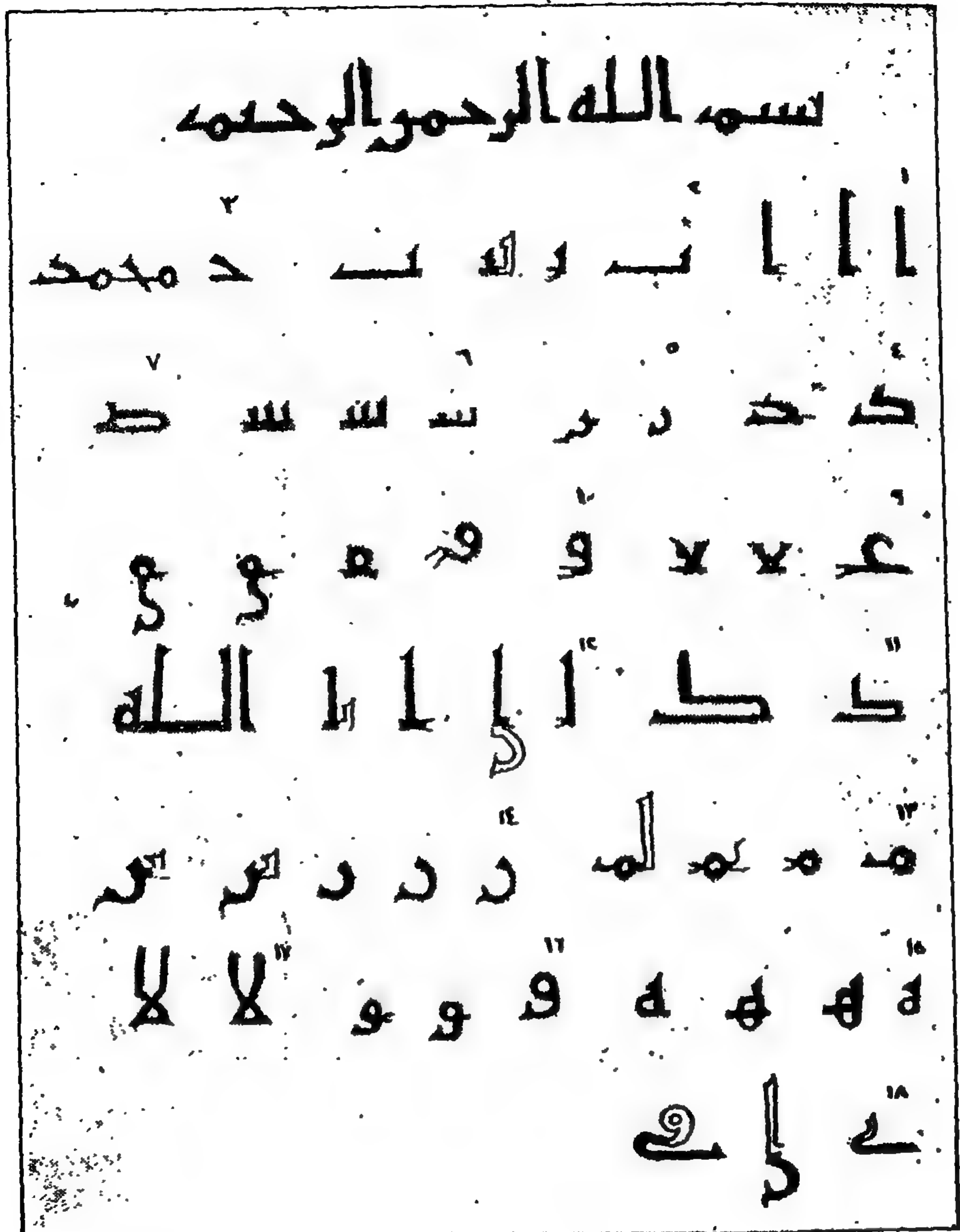
ويبدو في كلمة « محمد » التناسب في أحجام الحروف ، والراء مستديرة المراقبة أو منتهية بتعريف زخرفي ، لم تستقر السين فيها على قاعدة واحدة ، والعين فيها مفتحة القمة ما زال ، والنون مستديرة المراقبة ، موسعتاً ، تنتهي بصدر القلم كما تنتهي أحياناً بتعريفين زخرفيين أو بوريقة نباتية ، والهاء مدورة وهي أكثر تقدماً من الهاء للثلاثة ، والواو منتهية بصدر القلم أو بتعريفين زخرفيين ، واللام ألف مثناة القاعدة ، لا مدورتها كما في كتابة عصر عبد الملك .

وتعتبر هذه الكتابة بدء مرحلة التجويد ، وهي باكورة ذلك التطور العظيم الذي يلاحظ في القرن الثالث الهجري - العصر الذهبي لتطور الخط الكوفي التذكاري في مصر .

للتلليل الأيجدي : أنظر اللوحة رقم [٩] .

(١) رقم ٩٧٧٥ في سجلات المتحف الإسلامي .

(٢) أرجع إلى الفصل السمي أدب هذا الخط ، ص ٩٣ وما بعدها .



لوحة [٩] تحليل أجمدي للنقش المؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٠ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

على أننا لا نريد أن نترك هذا القرن قبل أن نسجل له فضله على الظاهرة الكتابية التذكارية ، ونحن نستطيع أن نجعل المحاولات التي بذلت في سبيل تجويد الكتابة الكوفية التذكارية في هذا القرن فيما يلي :

١ - تقويم السطور : وتبدو هذه المحاولة في النقش للمؤرخ ١٧٤ هـ رقم ٤٥٢١ (شكل ١٤) والنقش للمؤرخ ١٨٣ هـ رقم ٩٧٧٥ (شكل ١٥) .

٢ — الاستمداد البسيط : أو التمثيط ، ويدو في اللوحة رقم ٣ من المجلد الأول — شواهد ، في النقش المؤرخ ١٨٢ هـ رقم ٣٣٦٠ ، ولكن يلاحظ أن الاستمداد فيهما لم يأت بالنتيجة الجمالية المطلوبة .

٣ — الاستمداد ذو التقويس : ويدو واضحاً في اللوحة رقم ٥ من المجلد الأول — شواهد ، النقش المؤرخ ١٦٠ هـ رقم ١٥٠٦/٧٤٧ ، ويلاحظ أن هذا الابتداء في الكتابة أتى بنتائج فية لا بأس بها ، ويعتبر الاستمداد ذو التقويس في هذا النقش أول ظاهرة من نوعها في النقوش المعروفة من القرن الثاني ، والتقويس الذي يحل الاستمداد الواقع بين لامي لفظ الجلالة جميل يسترعى النظر ، أفن فيه مزخرفو الكتابة حتى جعلوا منه موضوعاً زخرفياً بارعاً في القرن الثالث .

٤ — التشجير : وتبدو ظاهرة التشجير في زخرفة الطوابع من أعلاها بما يشبه الأغصان ، وأول مثال لهذه الظاهرة في النقش المؤرخ ١٩١ هـ رقم ١١٩٢ ، المجلد الأول ، اللوحة ٦ — مجموعة الشواهد .

٥ — التوريق : وهو ظاهرة فنية أكثر رقياً من التشجير ، وهو يلحق هامات الطوابع ، ويكون عادة في الطوابع التلازمة كالألف واللام في لفظ الجلالة ، وفي كلمتي الرحمن والرحيم ، وهو عبارة عن زخرفة تشبه « البامب » اليونانية ، ويتكون من توريق رأسى الطالعين المتلازمين شكل تقابلي جميل ، وأول ظهوره في النقش الموجود باللوحة ٧ من المجموعة المذكورة رقم ١٥٠٦/٤٦ ، المؤرخ ١٩٢ هـ ، السطر الأول .

ونلاحظ غير ذلك من الظواهر الكتابية في نقوش القرن الثاني الهجري ما يأتي .

(أ) شيوع خط المصاحف في النقوش الحجرية ، مما يدل على أن الكتابة التذكارية كانت لا تزال غير مستقرة الأصول (المجلد الأول — شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) .

(ب) شيوع استخدام الخط اللين بوجه عام على الأحجار (اللوحة ٤ المجلد الأول — شواهد ، رقم ١٥٠٦/٦٨٧) ، وفيها يرى خليط من خط المصاحف وخط البردي .

(ج) اختلاط أصول الخط التذكاري بأصول الخطوط اللينة في النقش الواحد (لوحة ٦ ، المجلد الأول — شواهد رقم ٢٧٢١/٢٥ المؤرخ ١٩٠ هـ) .

(١) أنظر اللوحة ٥ للمجلد ٢ — شواهد ، والنقش رقم ٥٩٢٦ المؤرخ ١٩٠ هـ ، واللوحات المؤرخة ١١٧ هـ في مجموعه موزتر .

الفصل الثاني عشر

نقوش من القرن الثالث الهجرى

- عناية بفسداد بتجويد الخطوط عامة — سريان روح
- التجويد إلى مصر — غنى هذا القرن في مصر بالنقوش
- التذكارية — استقرار أصول الفن الكتابى التذكارى —
- دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٢١٣ ، ٢٣٦ ، ٢٤٣ هـ —
- نقوش السكى المزخرفة وشبهها بنقوش ناين — نقوش
- مؤرخة ٢٤٦ ، ٢٤٨ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ ، ٢٦٠ للهجرة —
- نقوش المقياس ٢٤٧ ، ٢٥٩ هـ — عصر التجويد الأعظم —
- النقش التأسيسى للجامع الطولونى ٢٦٥ هـ — كتابة الإفريز
- الحشبي الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولونى ٢٦٥ هـ —
- نقش مؤرخ ٢٧٧ هـ — نقش مؤرخ ٢٩١ هـ .

نقوش من القرن الثالث الهجري

هذا القرن غنى بالكتابات التذكارية ، لدينا من كتاباته عدد يفوق الحصر ، ووفرة المادة من شأنها أن تساعد الباحث في تطور الظاهرة الخطية على الوصول إلى نتائج طيبة في موضوعه .

شهدت الحلقات الأولى من هذا القرن عصر المأمون العباسي بكل ما عرف عنه من نهضة علمية وأدبية ، وعلى الرغم من أن هذه النهضة المأمونية قد خلت من كل مظهر فني — لأنها كانت حركة أدبية وفكرية ، فإن العناية بعلوم اللغة والكتابة الإنشائية لا بد أن تكون قد استتبعت عناية بالخط ، ويذكرون من أسماء مجودي الخط في العصر العباسي الأول اسم « الضحاك بن عجلان » و « إسحاق بن حماد » الشاميين ، أولهما في خلافة السفاح وثانيهما في خلافتي المنصور والمهدي (١) . ومن كانوا يكتبون في العصر العباسي بالخط القوي الذي لم يقو عليه أحد « شقير الخادم » الذي كتب في بلاط المنصور لابنه « القاسم » ، و « ثناء الكاتبة » ، و « سليم الخادم » الذي كتب لجمهر بن يحيى ، وكان البرامكة من كبار المشجعين على تحسين الخط والإجادة فيه ، ومن صنائعهم المشهورين بجودة الكتابة « الأحول المحرر » وكان عارفاً بعماني الخط وأشكاله ، وينسبون إليه أنه تكلم عن رسومه وجملته أنواعاً ، ومن هؤلاء الأقوياء أبو الفضل صالح بن عبد الملك التميمي الحراساني (٢) . والرواية متواترة على أن قطبة المحرر أستاذ الضحاك بن عجلان ورأس المدرسة الكاتبة في عصر بني العباس ، استخرج الأقلام الأربعة : الجليل والطومار والثالث والثلاثين ، وأن « الأحول المحرر » هو الذي اخترع قلم النصف ، وخفيف الثلث ، والسلسل ، وغبار الحلية ، والقلم الرصع — على أنهم يذكرون في هذا المجال إسم « إبراهيم السعزي » (٣) الذي ينسبون إليه أنه أخذ عن إسحاق بن حماد الخط الجليل ، وولد منه قلمين آخرين هما الثلث والثلاثين (كذا) ، كما ينسبون إلى أخيه « يوسف » اختراع قلم جديد هو القلم « الرياسي » المنسوب إلى ذي الرياستين الفضل بن سهل وزير المأمون ، وأحمد الكلبي كاتب المأمون ، كما يذكرون في هذا المجال كذلك إسم أحمد بن محمد بن حفص المعروف « بزاقف » الذي يقال عنه أنه كان أجمل الكتاب خطاً في الثالث كما يروون إسم الوزير ابن الزيت الذي كان يكتب للمعتصم ، ويقولون إن جودة الخط انتهت على رأس الثلاثمائة (٣٠٠ هـ) إلى الوزير « أبي علي بن محمد بن مقلة » الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها (٤) .

ومن حذاق الكوفيين في العصر العباسي خالد بن أبي الهياج ومالك بن دينار الفارسي وخشنام البصري وأبو حدي الذي كان يكتب المصاحف اللطاف في عصر المعتصم ، وابن أم نهان والسحور وأبو حميرة (٥) .

وهكذا تتواتر الرواية على العناية بأمر الخط في العصر العباسي ، ولا شك أنه كانت للمنصور والرشد والمأمون يد

(١) القلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ١٢ .

(٢) ابن النديم : الفهرست : ص ٨ ، سطور ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ وما بعدها .

(٣) القلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٢ و ١٣ .

(٤) وينسب إلى الحسن علي بن هلال المعروف بابن البواب ٤١٣ هـ ، أنه أكل قوانين الخط ، واخترع غالب الأقلام التي أسسها

ابن مقلة (القلقشندي : صبح الأعشى — مجلد ٣ ص ١٣) .

(٥) ابن النديم : الفهرست ، ص ٧ .

طولى في تشجيع الخطاطين على الابتكار والابتداع ، وإلى البرامكة ، ولا سيما جعفر بن يحيى ، يعزى فضل تشجيع هذا الفن الجميل^(١) .

يقول ابن النديم في «الفهرست» : وحدث خط يسمى العراقى ، وهو المحقق الذى يسمى الوراقى ، ولم يزل (الخط) يزيد ويحسن حتى انتهى الأمر إلى المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) فأخذ أصحابه وكتابه بتجويد خطوطهم فتفاخر الناس في ذلك » .

وهذا الخط الوراقى^(٢) العراقى هو خط التحرير الدور الذى جودت أوضاعه وتعددت أشكاله ، وكثرت اشتقاقاته ونسب بمضه إلى بعض^(٣) ، وأبدع فيه الكتاب إبداعاً أرضى ذوق الخلفاء والوزراء ، هذا الخط لا يعيننا في كثير لأننا نخص بالبحث أنواع الخطوط التذكارية ونقصر بحثنا عليها .

ومما يؤسف له ألا تشير المراجع العربية التى ذكرت عناية العباسيين بالخط إلى ذلك النوع الثقيل اليبس المعروف بالكوفى ، وإن تكن قد ذكرت في سياق الحديث نقرأ من حذاق الكوفيين الذين كتبوا المصاحف بخطها المعروف .

أما هذا النوع من الكتابة التذكارية الذى كان مستعملاً في التأريخ لإقامة بناء أو في التسجيل لوفاة ، فقد سكنت عنه المراجع سكوتاً يبعث على كثير من الحيرة ، ولا نظن سكوت المراجع التاريخية عن ذكر هذا الخط كافياً لإنكاره أو الغرض من شأنه ، فقد كان رغم ذلك كائناً ، وعلى درجة كبيرة من الجودة والإتقان .

ويرجح أن تكون روح التجويد في الخط قد سرت من مقر الخلافة إلى مصر ، ويحتمل أن يكون « ابن طولون » في منافسته لمن الخلافة ، وفي رغبته القوية في مجازاة بلاط الخليفة العباسى ، قد عنى بهذه الناحية فيما عنى به من فنون ، ويذكر القلقشندي انتهاء رياسة الخط جودة وإحكاماً إلى « طبطب الحرر »^(٤) الذى اشتغل بصناعة الخط في بلاط ابن طولون والذى يقترن اسمه عادة باسم « ابن عبدكان » وكانت مصر في العصر الطولونى تفتخر بهما مقر الخلافة ، الأول في جودة الخط ، والثانى في الكتابة الإنشائية .

ولسنا نعرف على وجه التحقيق نوع الخط الذى كان يكتبه « طبطب » ، وإن كنا نرجح أنه كان يكتب على نحو ما كان يكتب معاصروه في العراق ، ومن أشهر معاصريه من مجودى الخط الوزير « ابن الزيات » الذى كان يكتب للمتصم ويعمل الأستاذ يوسف أحمد إلى الاعتقاد بأن إفريز الكتابة الكوفية الذى يدور في أسفل السقف بالجامع الطولونى هو من كتابة طبطب هذا . (شكل ١١ ص ٤٧) .

ومن أسف أننا لا نكاد نجد اسم خطاط عربى مهوراً في ذيل كتابته ، على نحو ما نجد اسم معصور إرانى على صورة

(١) يدانا على ذلك كلام مأثور لجعفر البرمكى عن الخط هو قوله : « الخط سمط الحكمة ، وبه تفصل شذورها ، وينتظم منشورها » (القلقشندي : صبح الأعشى — الجزء الثالث ، ص ٢ .

(٢) قد يكون هذا القلم الوراق اختراع للكتابة به على الورق الذى عرفه العرب حوالى هذا الوقت (٢٠٠ هـ) .

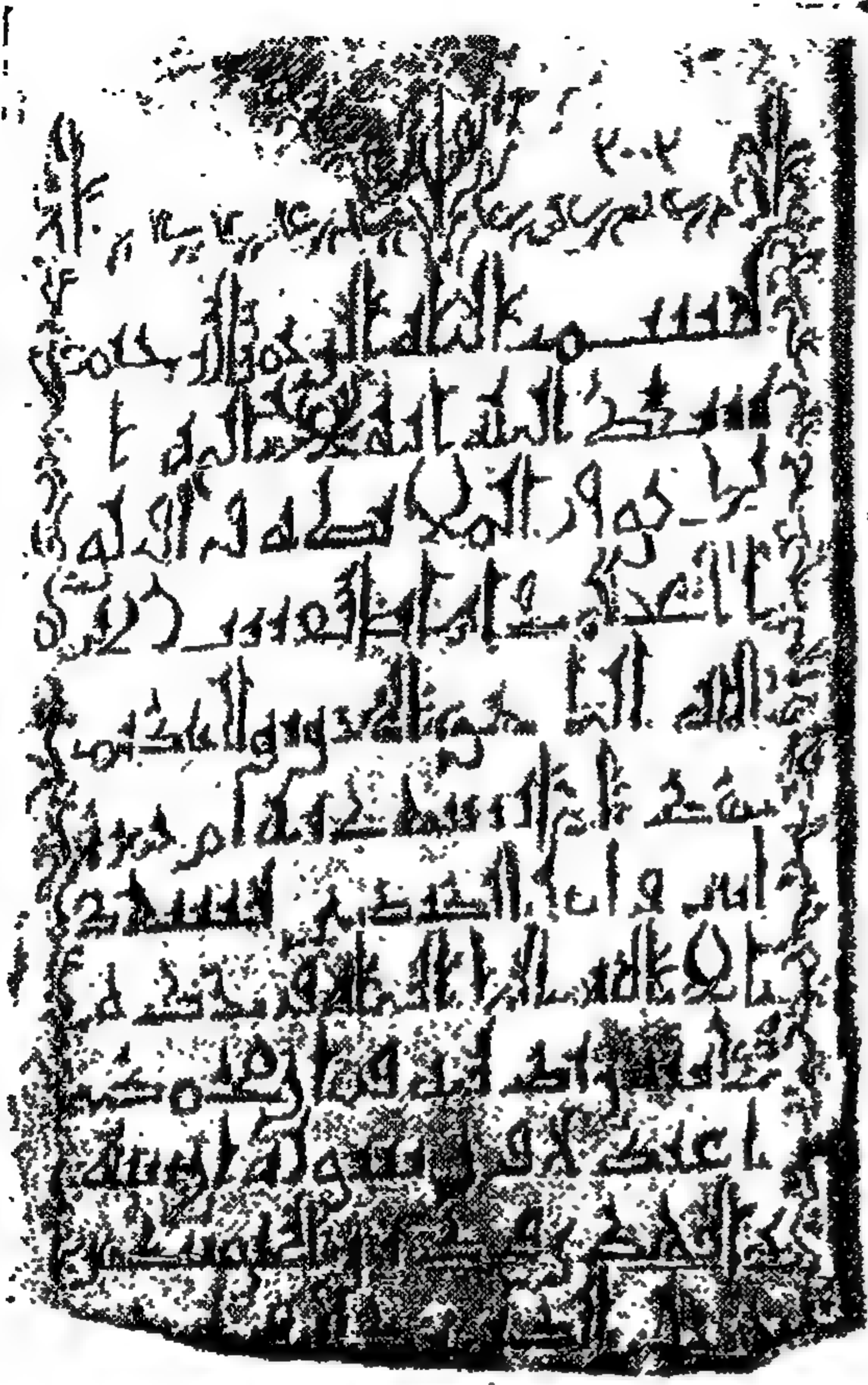
(٣) المخطوط العربية منسوبة كلها إلى خط « الطومار » وهو أجل الأقلام مساحة ، عرضه ٢٤ شعرة من شعر البرذون ، وقام النصف منه في المساحة ، والثالث ثلثه ، أى ثمان شعرات ، والثلاثين ضعف الثلث (القلقشندي ، ج ٣ ص ٤٨) .

(٤) صبح الأعشى — الجزء الثالث ص ١٧ .

خطتها ريشته ، ويرجع ذلك فيما نعتقد إلى زهد رجل الفن العربي المسلم ، وعزوفه عن تخليد أعماله ، وليست لدينا كتابات مميّزة باسم صاحبها سوى كتابات فريدة حملت اسم « مبارك المكي » (٢٤٣ هـ) .

وتكاد مصر تختص من بين أقطار العالم الإسلامى بهذا النوع من الكتابات التذكارية ، فقد شاع فيها وجوده وبلغ غاية من السكّال تبعث على الاعتقاد بأنه كانت لهذا الخط في مصر مدرسة مارست تجويده ووضعت له أصولاً — وفي الحق أن الحسن البادى على كتابات هذا القرن بوجه عام ليس وليد الصدفة ، لأن الخط صناعة وكل صناعة ، ترقى بالمعالجة وكثرة المرات ، ولا يبعد أن تكون هذه المدرسة الخطية المصرية قد عيّنت تجويد الكتابات التذكارية أكثر مما عيّنت بأنواع الكتابات الأخرى ، وكانت مصر في كثير من الأوقات مركزاً من مراكز تجويد الخط ، يذكرها ابن خلدون بهذا المعنى في المقدمة ، وقد تكون المهارة اليدوية التي عرف بها قبط مصر في مضمار الفنون قد ساعدت على ازدهار هذه الصناعة الخطية ، وهذه الصناعة تحتاج بطبيعتها إلى حذق لفن النقش لم يكن للعرب إليه من سبيل — ذلك أن هذا النوع التذكاري من الكتابة يحتاج في إنفاذه إلى مهارة يدوية خاصة لم تكن لتتوفر لعربي مهما جاد خطه ، نستطيع أن ندرك ذلك إذا عرفنا أن العرب قوم كانوا يجهلون الفنون أول الأمر ، وقصورهم ظاهر في مجال الفنون اليدوية ، ولا يعنى هذا أنهم بقوا على ذلك — فقد منهر منهم بلاشك من اشتغل بالفنون اليدوية فأجاد — لأن الفنون ممارسة وحذق يحصل عليه بالمران .

(١)
نقش مورخ ٢١٣ هـ



شكل (١٦) - نقش مؤرخ ٢١٣ هـ رقم ٣٠٠٣
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٦) معيار صادق لما وصل
إليه الخط الكوفي التذكري في مصر في الحلفتين
الأولين من القرن الثالث الهجري ، وأبرز ما فيه
من خصائص هذا العصر الزخرفية ما يلي :

١ - الزخرفة المعروفة باسم « نصف البالت »
وتظهر في أعلى الحروف القائمة في الألف وقائم الباء
واللام واللام ألف على شكل وريقات نباتية -
اللوحة [١٠] حروف ١٧ ، ١٢ ، ٢ ، ١ .

٢ - الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاوز حرفي
الألف واللام للزخرفتين بوريقات نباتية على شكل
« البالت » اللوحة [١٠] حرف ١٢ في كلمة « الله » .

٣ - التقطيع ، وهو تعريض رؤوس الحروف
الطالعة (رأس الألف) ورؤوس الأجزاء القائمة من
الباء وأخواتها والسين وأختها واللام - اللوحة [١٠]
حروف ١٥ ، ١٤ ، ١٢ ، ٦ ، ٢ ، ١ .

٤ - الجمع بين زخرفتي التوريق والتقطيع في
حرف اللام - اللوحة [١٠] حرف ١٢ .

٥ - التقويس الواقع بين لامي لفظ الجلالة - اللوحة [١٠] - حرف ١٢ في كلمة « الله » .

ومن الناحية الكتابية البعث تبدو في هذا النقش الخصائص الآتية :

- ١ - عطف أسفل الألف إلى يمينه على زاوية قائمة ، عطفاً ينتهي بتقطيع أو توريق - اللوحة [١٠] حرف ١ .
- ٢ - انتهاء الألف واللام للتجاورتين بتقطيع مسنن ، وكذلك قائم الباء للبداية ، ونهاية الباء الختمة ، وشكلة الداله ،
وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وقائم اللام ، وقائم اللام ألف - اللوحة [١٠] حروف ١٧ ، ١٢ ، ٨ ، ٦ ، ٤ ، ٢ ، ١ .
- ٣ - تقطيع جبهة الجيم وبداية الهاء للبداية ، وتوريق بداية الهاء أحياناً - اللوحة [١٠] حرف ٣ ، ١٥ .

٤ — تشابه الراء والنون وانهاء كل منهما بتقويس معروض بحرف ، وكذلك الواو — اللوحة [١٠] حروف

• ١٤ ، ١٦ •

٥ — تساوى أسنان السين وتحلية ما بينها بالأقواس — [اللوحة] حرف ٦ •

٦ — عدم تساوى فتحة البياض في حرفي الصاد والطاء (وحقها أن تكون متساوية فيهما) ، [اللوحة] حرفا ٧ ، ٨ •

٧ — ثنى قائم الطاء وتحلية نهايته العلوية بالتوريق أو التفتيح — [اللوحة] حرف ٨ •

٨ — المين المتوسطة والنتية كلاهما مفتوح القمة — [اللوحة] حرف ٩ •



لوحة [١٠] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢١٣ هـ - رقم ٣٠٠٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

٩ - شبه الدال بالكاف - [اللوحة] حرفا ٤ ، ١٢ .

١٠ - تزوية الهاء - [اللوحة] حرف ١٥ ، ومعالجة بدايتها معالجة زخرفية .

وتشهد بدايات القرن الثالث الهجرى أول علامات التقدم فى صناعة النقوش ، ومهدت بذلك لعصر التجويد الأعظم الذى وقع فى الحلقات الوسطى من هذا القرن ، ومن تلك الملامات : حسن الرصف وجريان النقش على خطة هندسية موضوعة ، وشدة تقويم السطور ، ومط الحروف بما لا يذهب بكمال تناسبها ، وشيوع استخدام الزخارف النباتية الورقية فى تحلية أطراف الحروف .

للتعليل الأبعدى : انظر اللوحة [١٠] .

* * *

نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ^(١)

يقع هذا النقش (شكل ١٧) — [لوحة ١١] في خلافة المتوكل العباسي ، وهو خطوة تقديمية تالية لنقش ٢١٣ هـ سالف الذكر نحو عصر التجويد الأعظم الذي يغطي الحلقات الوسطى من القرن الثالث الهجري .

وهو يتصف بجودة الخط النسيية ، وبالجران على خطة هندسية ، قومت فيها السطور ، وسوى ما بينها ، وروعى فيها التناسب بين الحروف — ولا غرابة إذا اعتبر هذا النقش بداية لمرحلة عصر التجويد .

وعتاز النقش الذى نعالجه بالوضوح ، والملاحة ، ودقة القطع فى الحجر ، والزخرفة النباتية الورقية التى تبدو فى الألفات ، اللامات المتجاورة ، وطواله محلاة فى أعلاها بطريقة التفطيح وطريقة التوريق بقدر من الوفاء .

ومن أبرز زخارفه ومزاياه :

١ — الزخرفة النباتية الورقية فى القوائم ، وجمال هذه الزخرفة فى الألفات واللامات المتجاورة [اللوحة ١١] حرف ١ ، وحرف ١٦ .

٢ — التفطيح البادى فى قوائم الباء وأخواتها ، وجبهة الجيم ، وشكاة الدال ، وبداية الراء ، وأسنان السين ، وقائم الطاء ، وشكاة الكاف وهامة اللام ، وبداية النون والهاء .

٣ — الليونة التى تبدو فى معالجة العين المبتدأة [اللوحة] حرف ٩ .

٤ — جريان الهاء على القاعدة المقررة فى الخط اليابس .

٥ — وتبدو « الزخرفة القصية » فى عراقة السين والنون

[اللوحة] حرفا ٦ ، ١٤ .

٦ — ابتداء أنواع جديدة من حرف « اللام ألف » ، منها

ما يشبه زخرفة الأرابسك — [اللوحة] حرف ١٧ .

٧ — تحلية رجع الاء بالزخرفة الورقية النباتية ونوع من

الزخرفة الرحيمة [اللوحة] حرف ١٨ .

٨ — ويسترعى النظر جمال مجموعة لفظ الجلالة « الله » فى

هذا النقش (اللوحة) سطر ٨ .

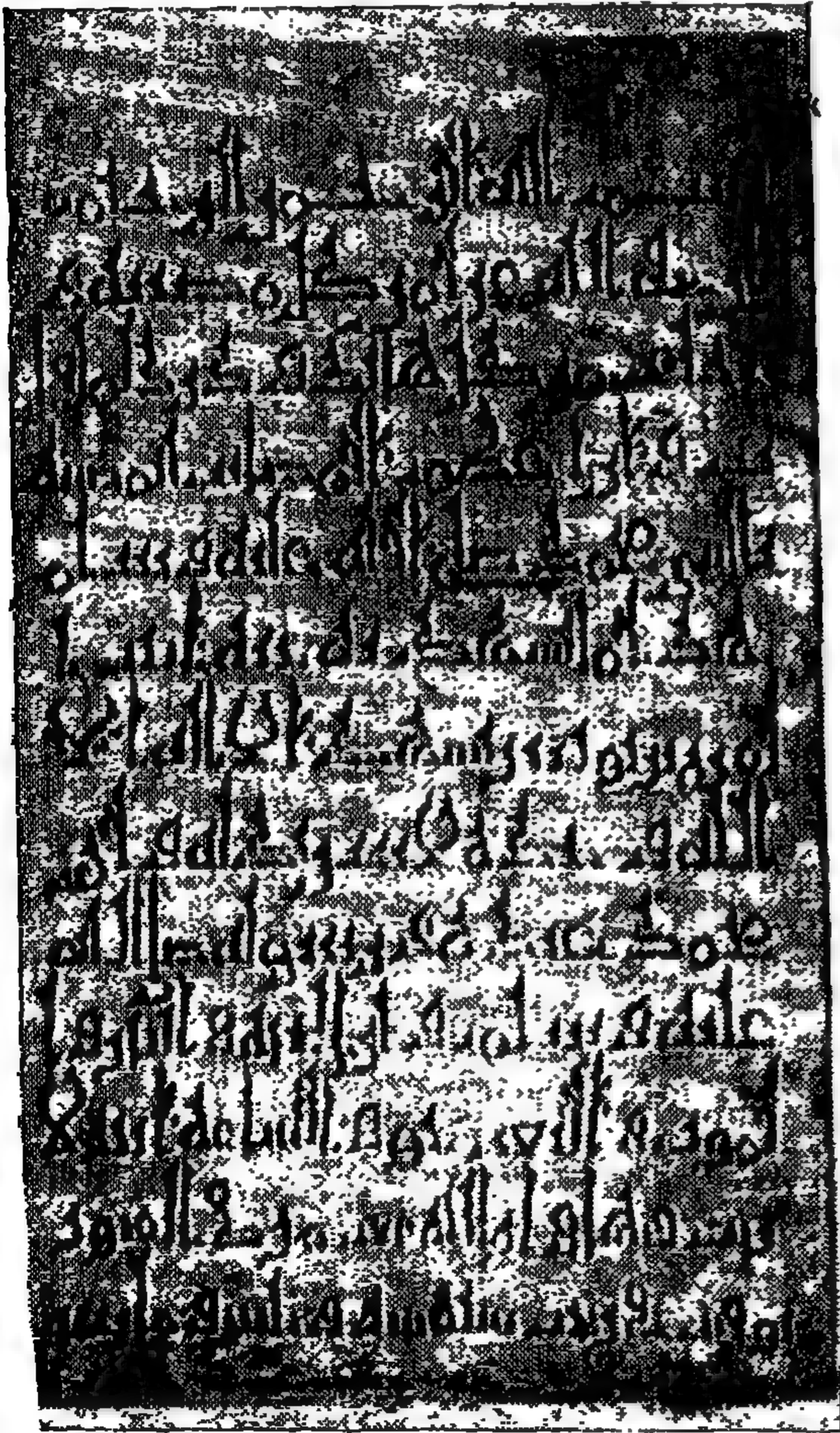
واختفت فى هذا النقش الظاهرة البطية التى جعلت العين

المتوسطة والنتية فى نقش ٢١٣ هـ مفتوحة القمة .

وبقيت فى هذا النقش من الآثار البطية علامة واحدة هى

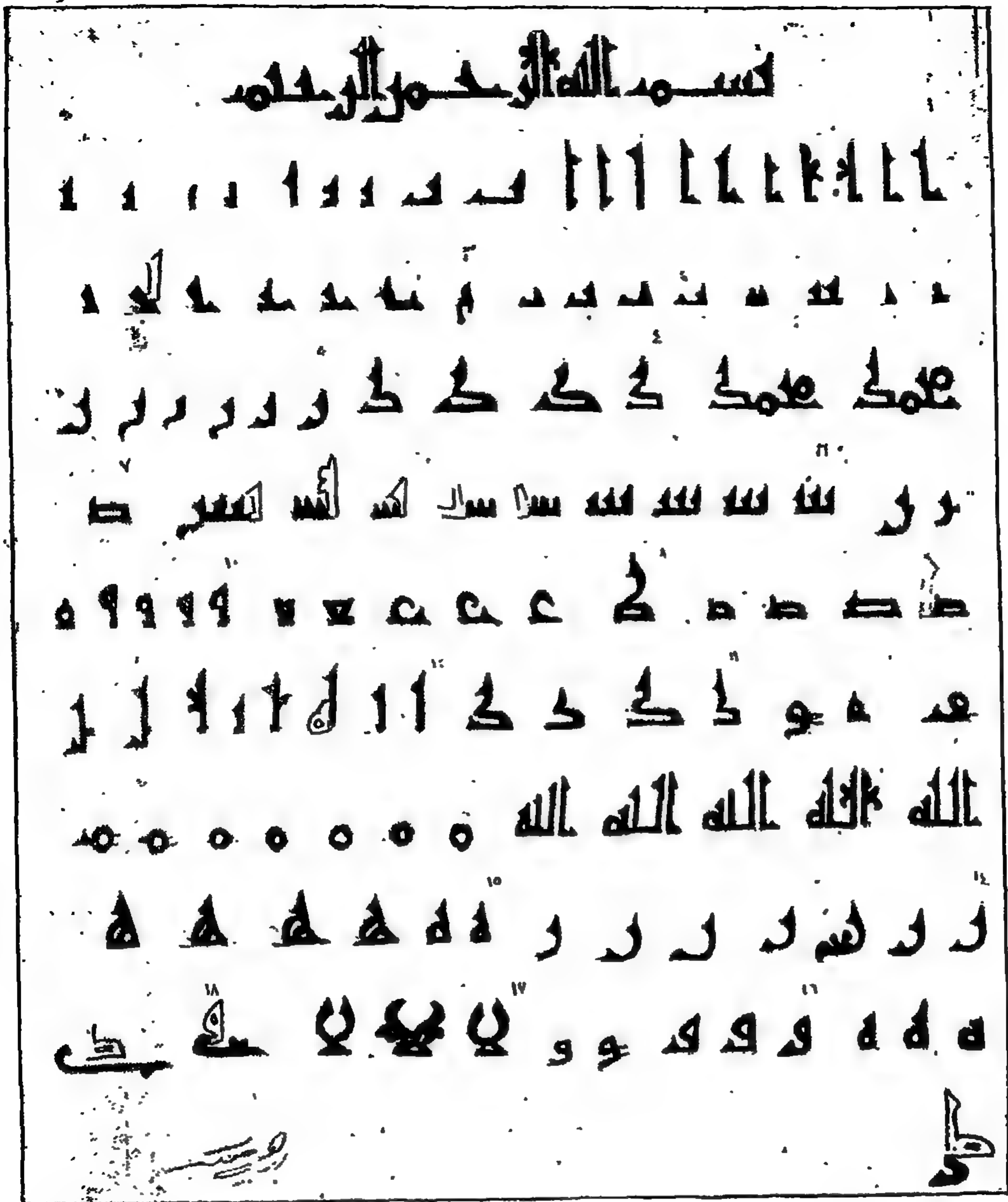
سقوط الألف المختمة عن مستوى التفطيح .

للتحليل الأيجدى : أنظر [اللوحة ١١] .



شكا. (١٧) نقش مؤرخ ٢٣٦ هـ — رقم ٣٠٨٧
فى سجلات المتحف الإسلامى

(١) رقم ٣٠٨٧ فى سجلات الشواهد ، متحف الفن الإسلامى بالقاهرة .



لوحة [١١] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٢٣٦ م، رقم ٣٠٨٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ



شكل (١٨) نقش مؤرخ ٢٤٣ هـ - رقم ٤٢٨٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

هذا النقش (شكل ١٨) أحد النقوش للمروقة من عصر المتوكل العباسي، عثر عليه في مقابر السيدة نفيسة بالقاهرة، منقور في الرخام بطريقة الحفر البارز، وهو - على الرغم من الجهد الذي تكلفه الصانع في إنجازها والمحاولات الزخرفية التي جملة بها قد جاء بنتائج فنية لا تبيح على الارتياح.

ذلك لأن الكتابة تفقد شرطاً أساسياً من شروط الكتابة الكوفية الجيدة، هو شرط «النسبة الفاضلة» التي يكون فيها عرض الألف بالنسبة إلى طولها بنسبة ٧:١ أو ٨:١، أو ما يقرب منهما.

وقد ترتب على انعدام النسبة الفاضلة فيه:

(١) قصر الحروف الطامة وغلظها.

(٢) انضغاط الكلمات والحروف في مساحة قليلة من سطح الحجر، وكان خائباً يمثل هذا النص أن ينفذ على لوح من الرخام أكبر مساحة حتى لا يبدو مزدحماً هكذا بكلماته وحروفه وزخارفه.

وبما زاد من قبح حروفه طغيان الزخرفة على صلب الحروف وأكلها منها بحيث بدت أكثر فقداناً للنسبة.

ومن زخارفه الكثيرة:

(١) الزخرفة النباتية الورقية والفصية التي استخدمت بإفراط.

(١) رقم ٤٢٨٨ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

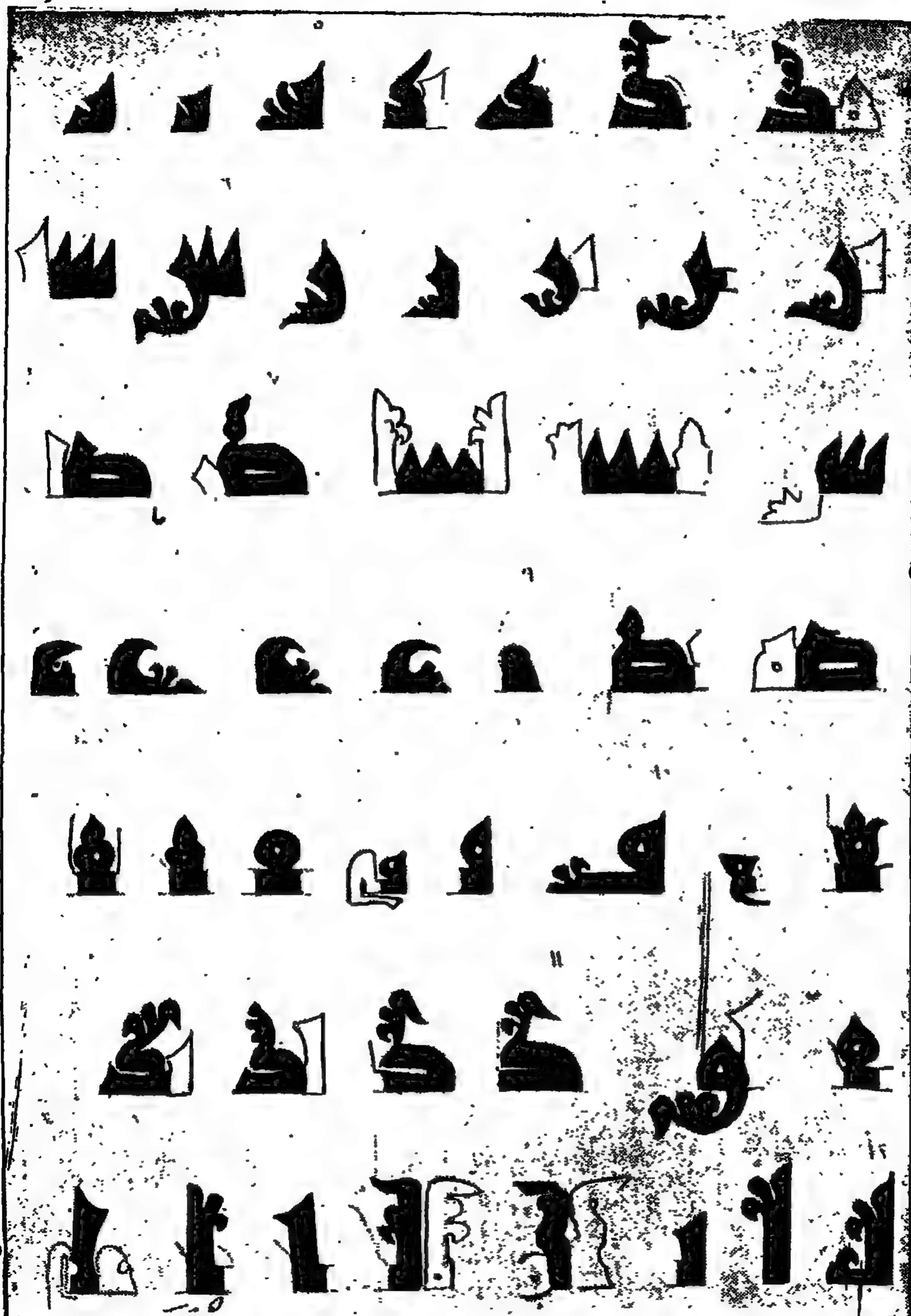
- (٢) تضيير حرفي الألف واللام في لفظ الجلالة — [اللوحة ١١] البسمة ، سطر ١ .
- (٣) الزخرفة التماثلية الناشئة عن تجاوز الألف واللام للزخرفتين في قمتها بالأوراق النباتية في كلمة « . حمى » وكلمة « الرحيم » — [اللوحة ١٢] سطر ١ .
- (٤) استخدام الزخرفة النباتية والفصية في أعلى القوائم ، وانبتها من الأجزاء المائلة من حرف الجيم والحاء والحاء [اللوحة ١٢] حروف ١ ، ٣ ، ١٢ .
- (٥) تحلية نهاية الباء وإخواتها بالفصوص النباتية (حرف ٢) .
- (٦) تحلية شكله الدال وشكله الكاف بالورقات والفصوص النباتية — [اللوحة] (حرف ٤ ، ١١) وكذلك عراقه السين (حرف ٦) وانبساط السين ابتداء (حرف ٩) وقائم الطاء (حرف ٨) وشكله الكاف (حرف ١١) وقائم اللام (حرف ١٢) وعراقه النون (حرف ١٤) . وعراقه الواو (حرف ١٦) ورجع الياء (حرف ١٨) .
- (٧) ومن الزخارف المستخدمة زخرفة « البالت » وتبدو في المواضع التي يجتمع فيها حرفا الألف واللام ، وزخرفة الوريدية « الوردية » (شكل ١٨) سطر ٧ فوق حرف التاء .
- (٨) وتبدو العين المتوسطة أحياناً على شكل زهرة اللوتس (حرف ٦) .
- (٩) السين اللشارية الشكل (حرف ٦) .
- وفي هذا النقش يطغى العنصر الزخرفي على العنصر الكتابي، حتى لقد بدت الحروف أقزاماً قمينة محبوسة في مساحات ضيقة لا تمكنها من اتخاذ أبعادها ، بالانطلاق الذي يكسبها الحركة ، والجمال الذي يترتب عليها ، وكان انعدام النسبة الفاضلة سبباً أول في قبح الحروف وقبح النص بأكمله ، وليس يغني هذا النقش أن يكون زخرفياً على النحو الذي هو عليه ، : ما كان يغنيه وضوح العنصر الكتابي وجريانه على قواعد الخط الكوفي المحرر الجاري على النسبة .

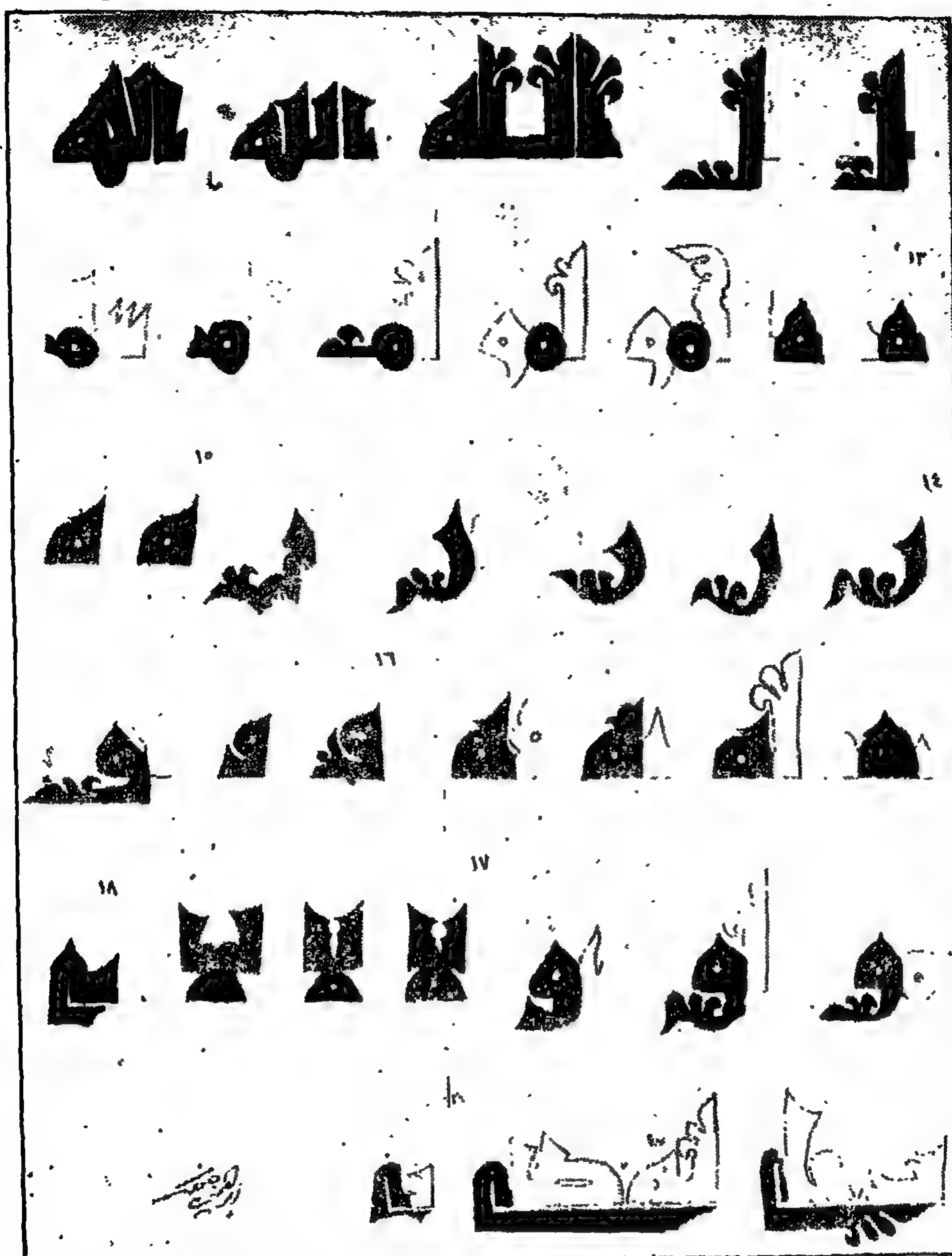
للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [١٢]

لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ
 كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ كَمَا لَسْمُومٌ



لوحة [١٢] أبجدية مستخلصة من النقش المورخ ٧٤٣ هـ سالف الذكر





تابع الوحة [١٢]

نقوش مبارك المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ^(١)

هذه النقوش تحمل اسم «المكي» أو «مبارك المكي» وهي تكاد أن تكون النقوش الوحيدة التي عرف صانعها ، ومن مقارنة هذه النقوش الثلاثة بالكتابات الأخرى المعاصرة لها في مصر ، يظهر لأول وهلة اختلاف بين في روح الكتابة وأسلوبها الزخرفي .

ويغلب على كتابات المكي ، ميل شديد إلى تسوية ما بين السطور ، ورفيع الحروف ، وتعطيتها ، وتحريف أطرافها ، والافتتان في زخرفة نهايتها بالتوريق ، كما تبدو فيها محاولات عدة لإبداع طرز متنوعة لحرف (اللام ألف) ، وعراقات بعض الحروف كالصا والنون للنتيجة مجموعة ؛ ويسترعى النظر في النقش رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) إبداع ظاهر في إتخاذ حرف العين للتوسطة والطريقة على السواء ، فهي في كلتا الحالتين أشبه شيء بكأس الزهرة ، ويستلقت النظر رجوع الياء في السطر الثاني والسطر الثالث والسطر الرابع ، رجماً يوازي مستوى التسطيح ، ويدور تحت المراقيات ويستمر في استمداده يمتد حتى بداية السطور ، كما يسترعى النظر في النقش رقم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) بروز الكتابة وتبريقها نوعاً ما ، وزخرفتها بشكل أدى إلى اختلاط العناصر الزخرفية بالعناصر الكتابية اختلاطاً تتعذر معه القراءة على كثيرين ، وهذا النقش يعتبر عند البعض من أجمل للنتجات الكتابية للمروقة — ولكننا لا نوافقهم على ذلك ، لأن حروف المكي لا تجري كثيراً على قواعد الخط التذكاري ، وأغلب الظن أنه كان مزخرفاً أكثر منه مجوداً للصناعة الخطية ، ذلك فضلاً عن أن روح كتابته كما قدمنا تعتبر غريبة عن روح الكتابات المصرية المعاصرة .

للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحين ١٢ ، ١٣] .

على أن زخارف المكي الورقية تشبه بعض الشيء زخارف الكتابة في جامع « ناين » ، وقد لاحظ ذلك وأفاض بعض الشيء فيه « فلوري » في مقاله عن زخارف الجص في جامع ناين^(٢) (شكل ٢١) .

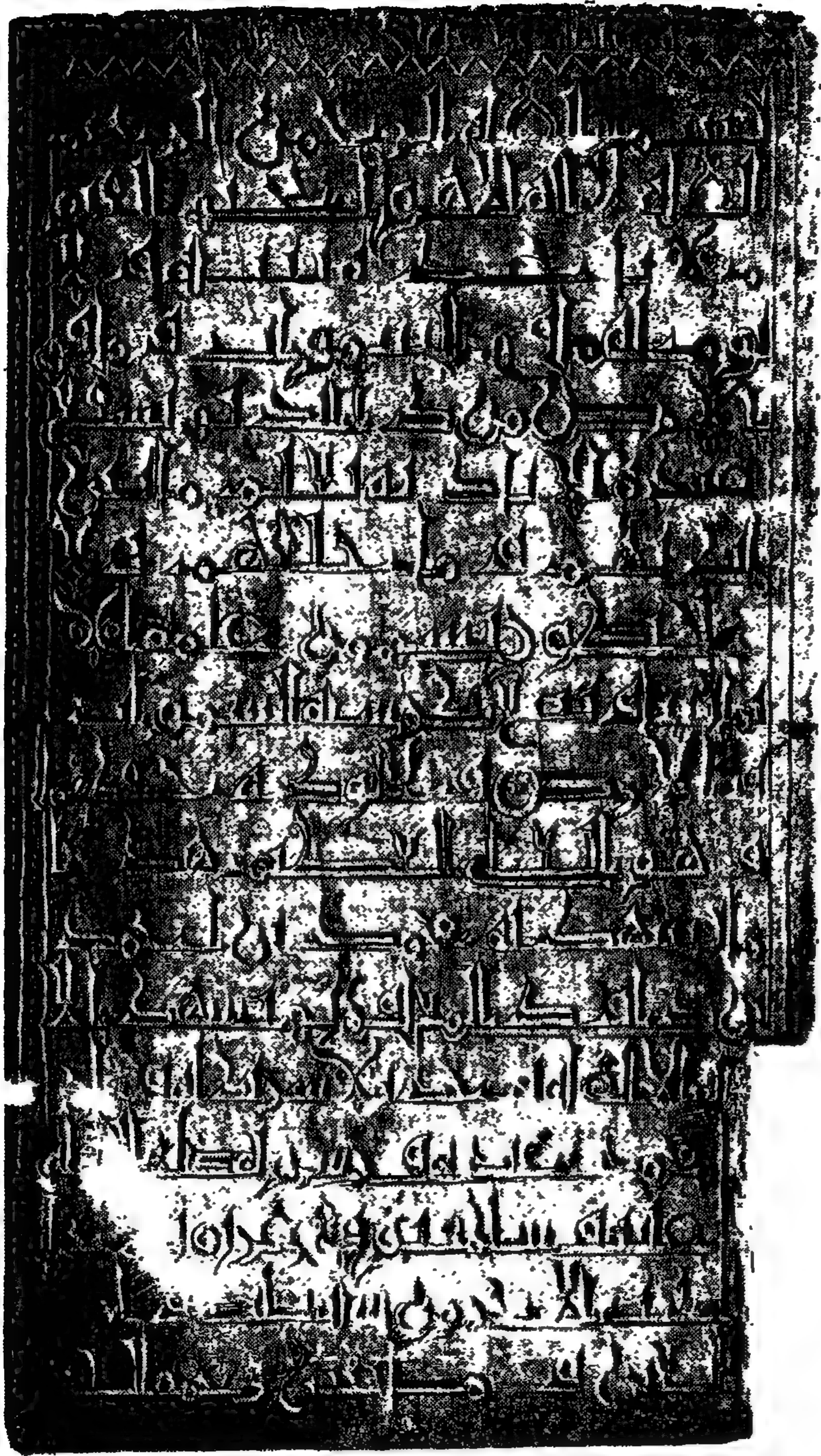
وقد حرص المكي على اتباع أسلوب زخرفي خاص به ، فقرأه في النقش المرقوم ٣٩٠٤ (شكل ٢٠) قد ابتدع عدداً لا يحصى من الزخارف التماثلية ، وركبها فوق حرف الليم كما أخرجها من استمدادات بعض الحروف المستلقية ، وأقن في ابتكار طائفة أخرى من حرف « اللام ألف » ، وجرى في إتخاذ حرف العين للتوسطة على طريقة تشبه طريقته في النقشين الآخرين — وفي آخر السابغ من هذا النقش ياء راجعة يربو رجماً على أكثر من نصف السطر .

على أن أفراد المكي بأسلوب كتابي يخالف الأساليب المحلية ويشابه الأساليب العباسية في جامع ناين كما يقرر الأستاذ فلوري في مقاله سالف الذكر ، يدعونا إلى الاعتقاد بأنه شخص وفد على مصر واشتغل فيها بصناعة الكتابة والنقش تحت تأثير الأساليب العباسية ، ولهذا خالفت أساليبه أساليب الكتابة المصرية ذات الطابع المحلي الخاص .

(١) أرقام ٩٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) أنظر : S. Furg : Le décor de la mosquée de Nayin, Syria, II, pp. 230-34.

تناول فلوري زخارف جامع ناين ، وحاول فيما كتب تاريخ زخارف الجص بالجامع المذكور بطريقة مقارنة بالكتابات غير المؤرخة هناك بكتابات المكي المؤرخة ٢٤٣ هـ ، واعتدى إلى كثير من أوجه الشبه بين زخارف كتابات الجامع وزخارف كتبت المكي .



شكل (١٩) نقش مبارك المكي المؤرخ ٧٤٣ هـ ، رقم ٩٨٢٠
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

وقد ساعدتنا هذه المقارنة الأسلوبية على الجزم بانفراد الكتابة المصرية في العصر العباسي بمخائص محلية لا تشاركها فيها بقية كتابات العصر خارج مصر ، وعلى الاعتقاد بأن الكتابات السكوفية التذكارية لقبت في مصر تطوراً خاصاً بها ، وعلى هذا يجوز القول بأن مصر كانت تنافس العراق في تجويد هذا النوع من الكتابات في عصر «التوكل» وما بعده ، إذ كان لها أسلوبها الخاص الذي لم يتأثر بالأساليب العباسية التي انتشرت من العراق شرقاً إلى إيران في النصف الأول من القرن الثالث الهجري ، وإلى الحجاز جنوباً حتى انتهت إلى مكة موطن هذا المكي فيما يظن ، وقد ثبت لنا أن عصر كل من الموفق والتوكل والمتنصر والمستعين كان عصر تجويد ظاهر في الكتابات المصرية التذكارية .

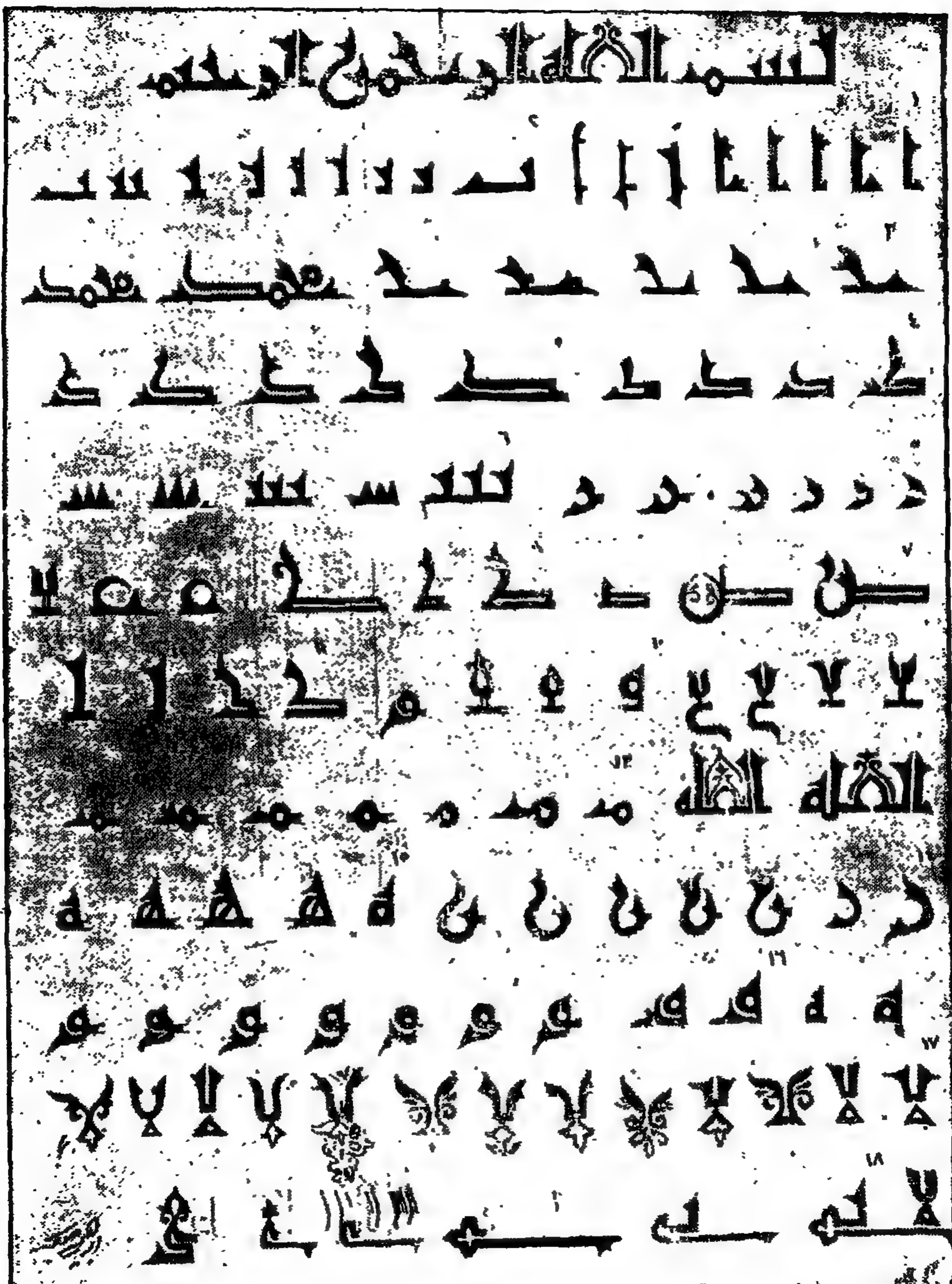
بقى علينا الآن أن نتعرف أين صنع المكي شواهد ، فلقد ظن أن هذه الشواهد مستجلبة من مكة ، كما افترض أن هذا المكي هاجر إلى مصر واستقر بها وأنتج فيها فنه الخاص .

على أننا نستطيع أن نذهب إلى أن هذا المكي لا بد أن يكون قد كتب في مصر بخط الحجاز ، وأن كتابته كانت من الطرافة بحيث اعتبرت بالنسبة للكتابات المصرية للماصرة شيئاً فذاً ، على الرغم من أنها تعتبر من الوجهة الكتابية البحت أقل مراعاة للأصول الكتابية من معاصراتها في مصر (١) .

ويكفي أن نقارن كتابة المكي رقم ٩٨٢٠ (شكل ١٩) بكتابة حجازية عثر عليها بالرحوم حسن الهواري في رحلته إلى الحجاز لم تنتشر قبل الآن (شكل ٢٢) (٢) ، لنخلص إلى نتيجة عظيمة القيمة تثبت أن هذا المكي كان يكتب في مصر بأساليب الحجاز العباسية ، وأن كتابته هذه منقطعة الصلة بالكتابات المصرية المحلية — ومن ثم نستطيع أن نجزم بأن الكتابات المصرية تطورت في مصر بعنأى عن الأساليب العباسية التي شاعت في غيرها من أقطار العالم الإسلامي .

(١) وقد حاول المكي على ما يظهر محاكاة الكتابة المصرية الماصرة ، فلم يصب في محاولته توفيقاً كبيراً — أنظر الشاهد رقم ٨٦٠٨ ، المجلد الثاني من شواهد القبور — اللوحة ٢٧ .

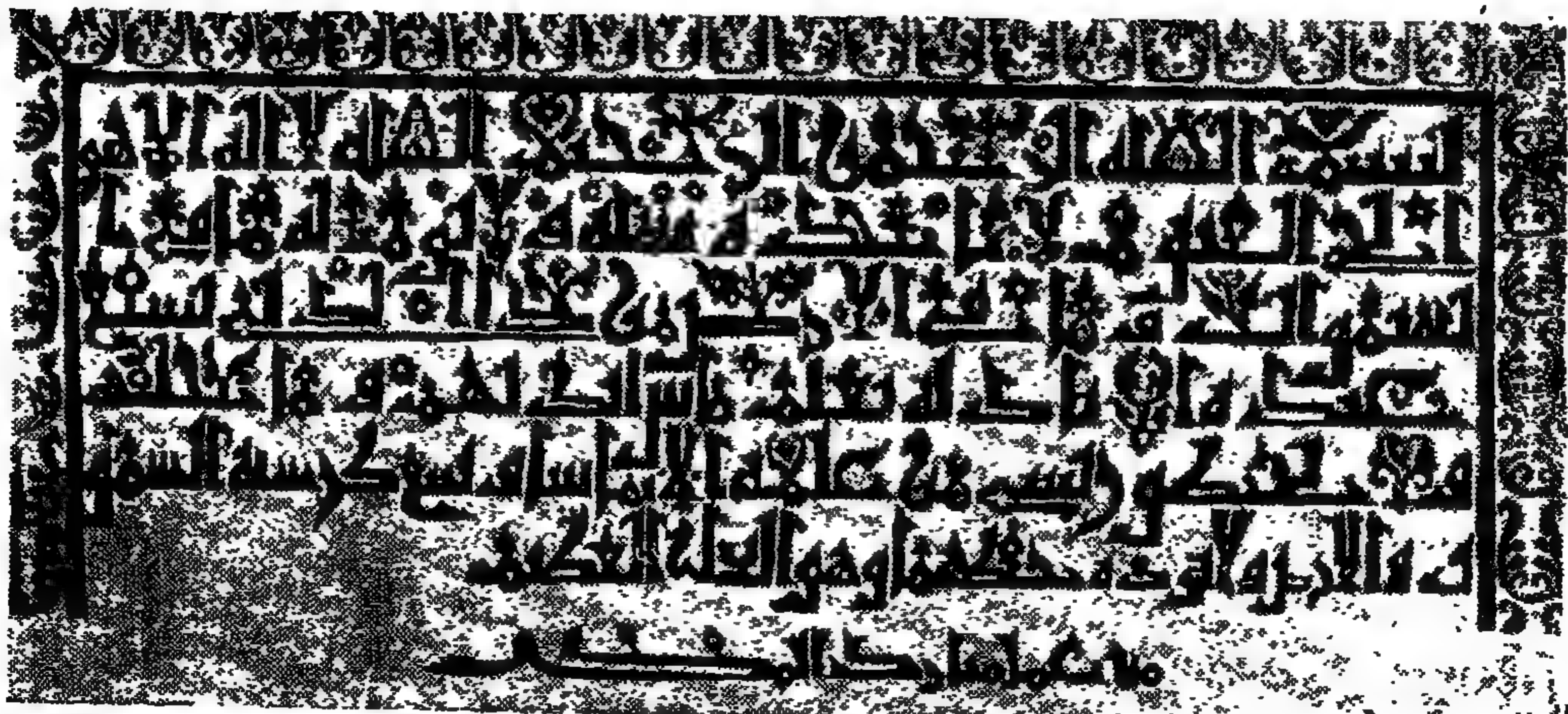
(٢) وهي موجودة الآن ضمن صور مجموعة الشواهد الحجازية التي جمعها الهواري والمحفوظة بمكتبة متحف الفن الإسلامي في مصر .



لوحة [١٣] تحليل أيجدي لنقش مبارك المنكي المؤرخ ٥٢٤٣، رقم ٩٨٢٠
في سجلات المتحف الإسلامي



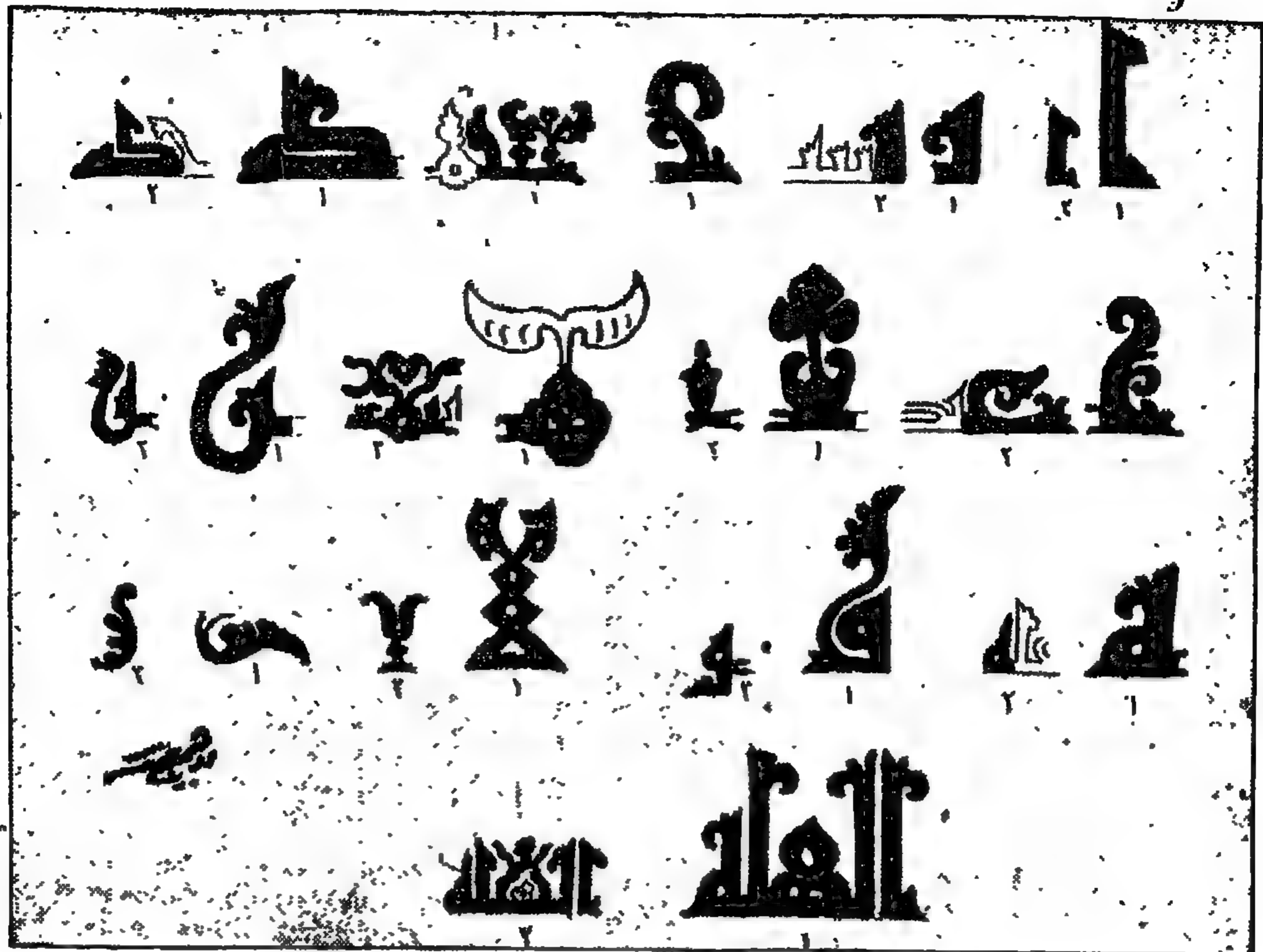
شكل (٢٠) نقش مبارك المكي المؤرخ ٢٤٣ هـ
رقم ٢٩٠٤ في سجلات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة



النقش السابق منقولاً بطريقة « الاستمبايح » للوضوح



لوحة [١٤] تحليل أبيجدي لنقش مبارك المكي المؤرخ ٢٤٣ هـ
رقم ٣٩٠٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



شكل (٢١) زخارف نقوش جامع « ناين » [رقم ١] زخارف نقوش مبارك المكي [رقم ٢]



شكل (٢٢) نقش عثر عليه في الحجاز، كبير الشبه بنقوش مبارك المكي المؤرخة ٦٤٣ هـ

نقش مؤرخ ٢٤٦^(١)

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٥٩ X ٧٨ سم^٢ (٤) ذكره السابق :
شواهد القبور ، المجلد الثاني ص ٨٦ .

هذا نقش من عصر التوكل ، كتابته بارزة معرضة ، من النوع الغليظ القصير (شكل ٢٣) ، يميزها نزوع إلى تحلية أطراف الحروف بزخارف فنية ، ويظهر أن صانع هذا النقش كان يعمل تحت تأثير المكي^(٢) إلا أنه لم يلق في محاولاته توفيقاً كبيراً ، وبما يوجب هذا النقش رغبة صليحة في الجمع بين غلظ الحروف وزخرفتها بنوع من الزخارف الورقية الفنية ، فقد جاء ذلك بأقبح النتائج من الوجهة الفنية ، ولو أن هذه الكتابة أدرجها التطيط وزال عنها شيء من ذلك الغلظ الذي تتسم به حروفها ، لقربت بعض الشيء من كتابات المكي التي أهم صناتها النحافة والرشاقة .



شكل (٢٣) نقش مؤرخ ٢٤٦ هـ - رقم ٢٩٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٣٩٥٣ بسجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) يتضح ذلك من مقارنته بنقوش المكي أرقام ١٨٢٠ و ١٢٧١ و ٣٩٠٤ و ٨٦٠٨ (سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة) .

ومن الحروف التي صادفت تجويداً ملحوظاً على يد صانع هذا النقش ، حرف الهاء وحرف اللام ألف وحرف الميم والياء الراجعة - ومجموعة اللام ألف عاية في الاتزان والتنوع .

وهذه الكتابة في قصرها وغلظها كبيرة الشبه بكتابات المصر الطولوني المتقورة في الحجر بطريقة القطع الرأس العميقة

للتحليل الأبجدي: [أنظر اللوحة رقم ١٥] .

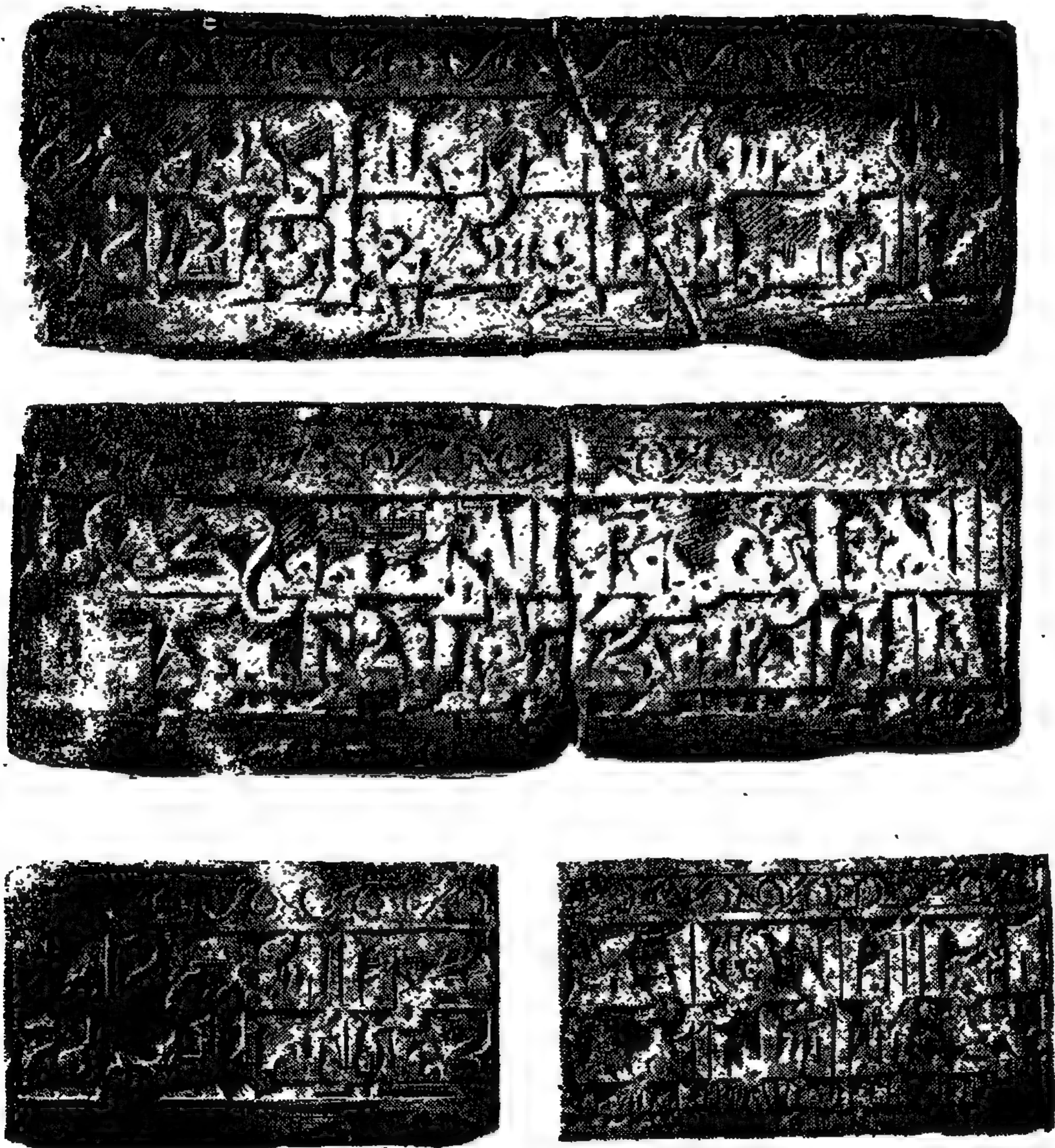


لوحة [١٥] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٢٤٦ هـ صانف الذكر

نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ^(١)

(١) مادته : (جوانب من الرخام) (٢) جهة وروده : مقابر عين الصيرة (٣) أبعاده : ٩٠ × ٥٥ سم .

كتابة معرضة قليلة البروز من خلافة للاستعين العباسي (شكل ٢٤) ، تعتبر من أروع كتابات عصر التجويد وأكثرها اتزاناً وقوة ، بلغت قوة الزخارف النصية التي شاهدها قبل الآن في النقش للأورخ ٢٤٦ هـ سالف الذكر درجة من الإتقان ليس بعدها زيادة لمستزيد .



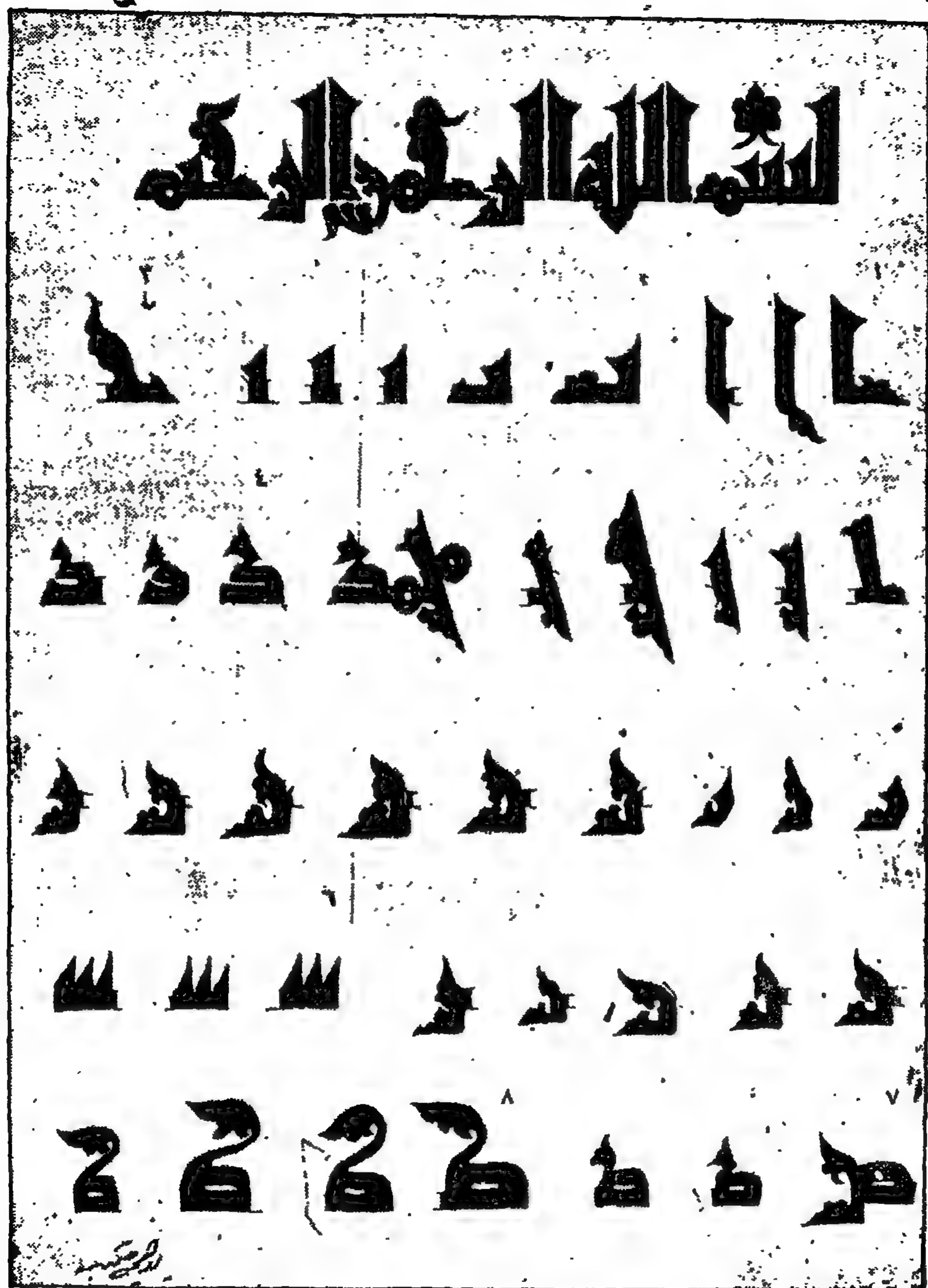
شكل (٢٤) نقش مؤرخ ٢٤٨ هـ ، جوانب تركيبة قبر ، رقم ٧١٣٨
في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ٧١٣٨ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

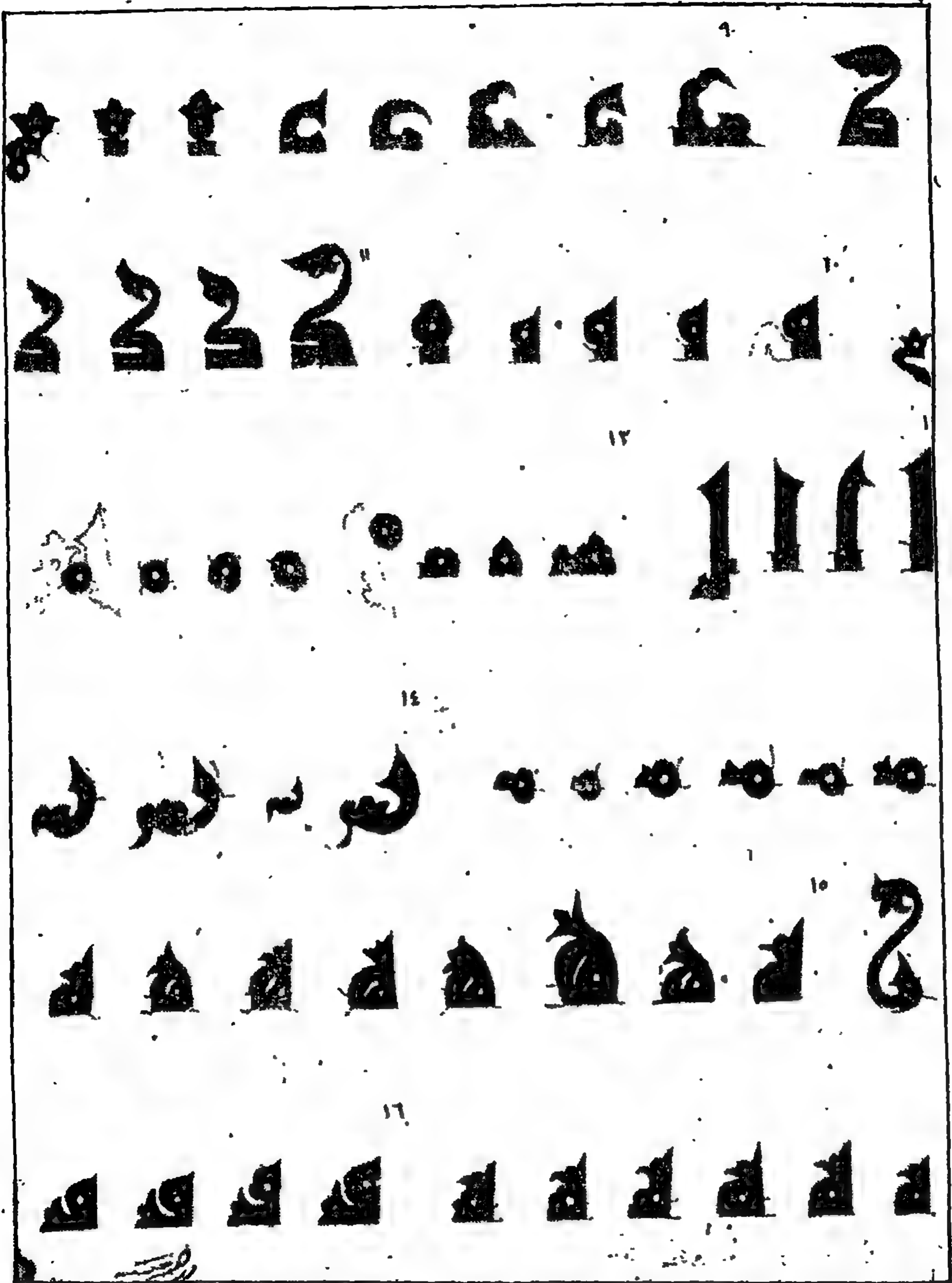
وتقف هذه الكتابة بين كتابات العصر وقفة للتفرد بأحسن ما في العصر من مزايا التجويد والإتقان ، سواء ذلك في الفن الكتابي البحت وفي فن الزخرف ، وأظهر ما فيها من المظاهر الفنية الكتابية ثقل الحروف وتناسبها وحسن رصفها وجريانها على أصول ثابتة واختلاط بعض عناصرها الكتابية بالزخارف اختلاطاً يتعذر معه فصل العنصر الزخرفي عن العنصر الكتابي ، كما يبدو ذلك في حرف الحاء في كلمتي (الرحمن والرحيم) وحرف الحاء المتوسطة في كلمة (محمد) ، وفي حرف العين المبتدأة ، والنون المفردة — وأخص أنواع الزخارف الزخرفة القصية ، وتوجد منها في هذا النقش طائفة متنوعة

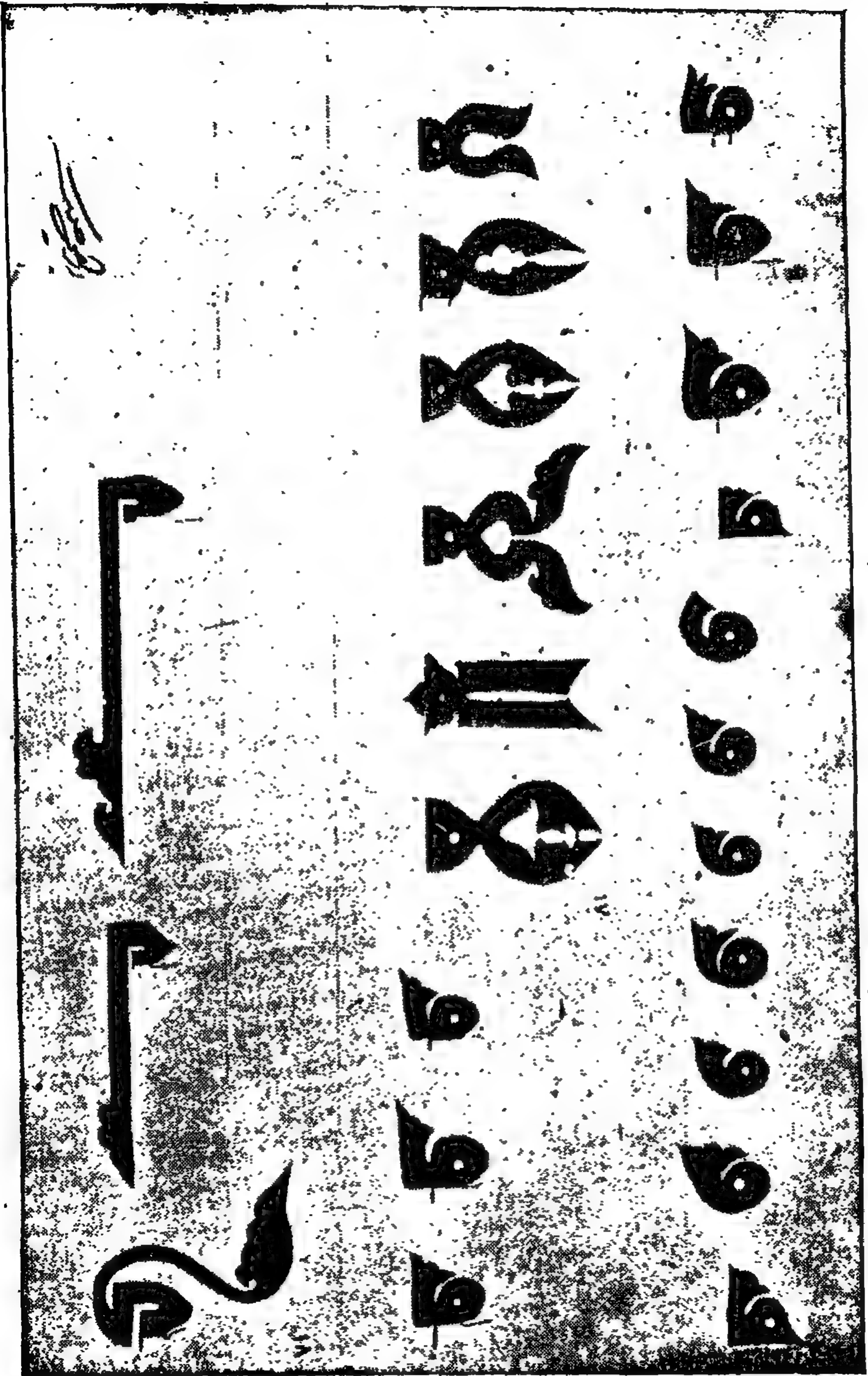
الأشكال، تشهد ببراعة صانعها وقوة ابتداعه ، وتكاد تكون هذه الزخارف القصية اشتقاقاً من زخرفة « الباءات » حل بها صانع النقش مشكلة الفراغ الذي يملأ حرفي السين واليم في كلمة بسم في أول النقش، إلا أن مقدرة ذلك الفتن على الاشتقاق كانت عظيمة ، ساعده على ذلك خيال خصب ويد طليقة مطواعة ، وأغلب ما تبدو هذه الزخارف الفنية في تنهايات الحروف المضطجعة ، كالحاء المتوسطة ، وقائم الطاء ، وشكله الكاف ، كما تبدو في رأس العين المبتدأة، وفي عراقات الصاد والنون والواو وطرف اللام ونهاية الياء الراجعة .

للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحة رقم ١٦] .



لوحة [١٦] تحليل أجدى للنقش رقم ٧١٣٨ - سالف الذكر



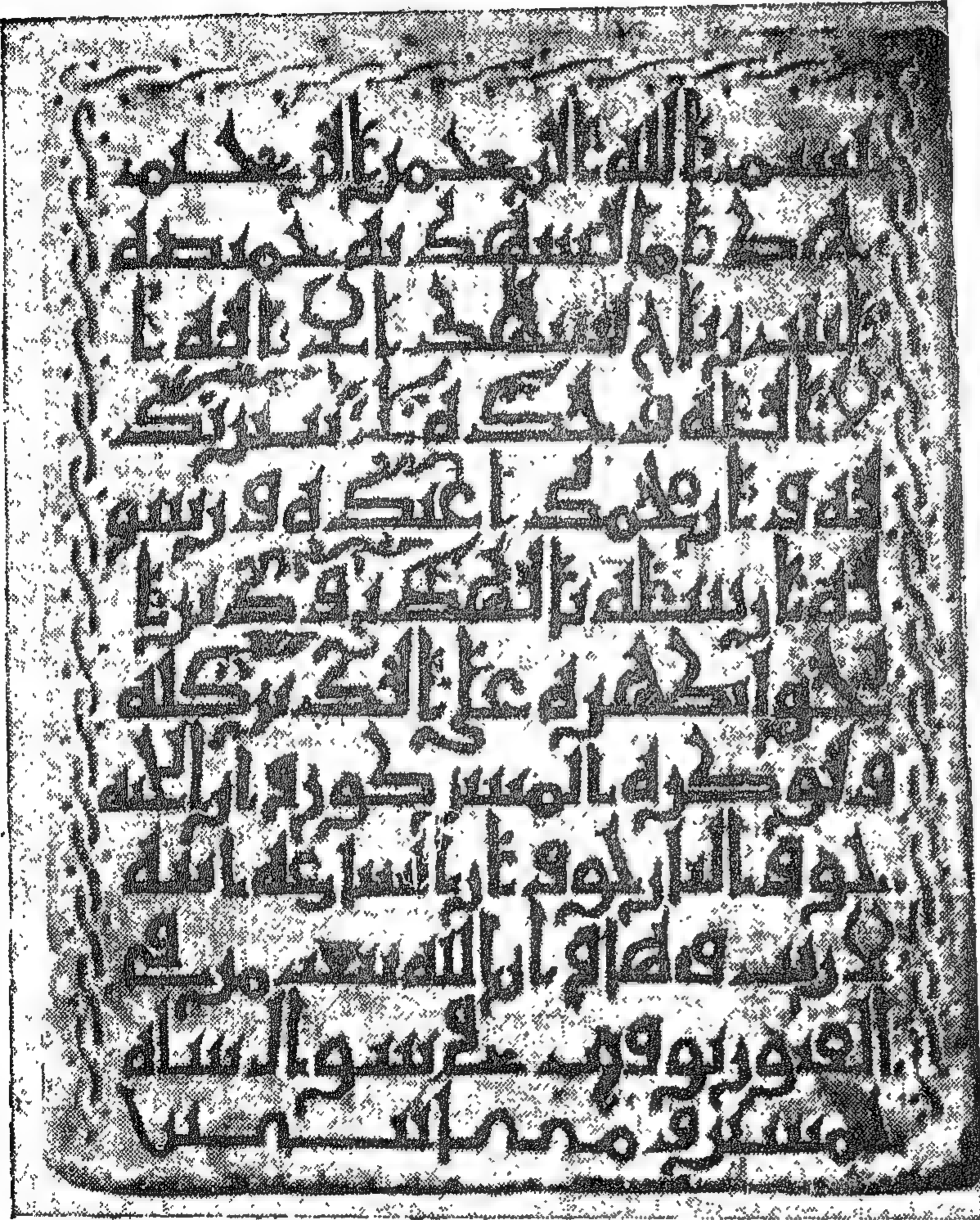


نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ^(١)

(٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٤) نصه : المجلد الثاني من شواهد القصور ص ١٧٦ .

(١) مادته : رخام .

(٣) أبعاده : ٤٤ × ٥٦ سم^٢ .

كتابة هذا النقش من النوع الفائر (شكل ٢٥)، يقع في نهاية خلافة المستعين العباسي، وهو لذلك يأتي في آخر العصر الذي اصططحنا على تسميته بعصر التجويد الأعظم، وهو رغم ما يبدو عليه في مجموعة من ملاحظة، تفقد حروفه في حالة الأفراد ذلك الحسن الذي كان يرجى لها، وهي تحتتم مرحلة من مراحل التجويد في الكتابات التذكارية ليس لها في تاريخ الفن الكتابي إلا القليل من النظائر، ولولا ما يحمل النقش من تاريخ صريح لأحقه الباحث في الفن الكتابي بالقرن الثاني - فليس به من مظاهر الجودة شيء يستلفت النظر.

وزخارف هذا النقش لا تخرج عما سبق أن اصططحنا على تسميته عند الكلام على كتابات القرن الثاني، بالتشجير، أو التوريق الذي

شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٥٠ هـ، رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

يلحق الطوالع المتلازمة، كالألف واللام في لفظ الجلالة، والألف واللام في كلمتي الرحمن والرحيم، وبعض الحروف المنضجمة كالحاء ورأس الهاء وشكلة الكاف، وحرف اللام ألف، وعراقات الراء والنون والواو.

للتعليق الأبجدي : [اللوحة رقم ١٧] .

(١) رقم ٨٨٣٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

نقش مؤرخ ٢٥١ هـ^(١)

- (١) مادته : رخام .
 (٢) جهة وروده : مقبرة أوسيم بمحافظة الجيزة .
 (٣) أبعاده : ١٠١ X ١٨٩ سم .
 (٤) المجلد الثانى من شواهد القبور ص ١٩٢ .



شكل (٢٦) نقش مؤرخ ٢٥١ هـ ، رقم ٣٣٧٧
 فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

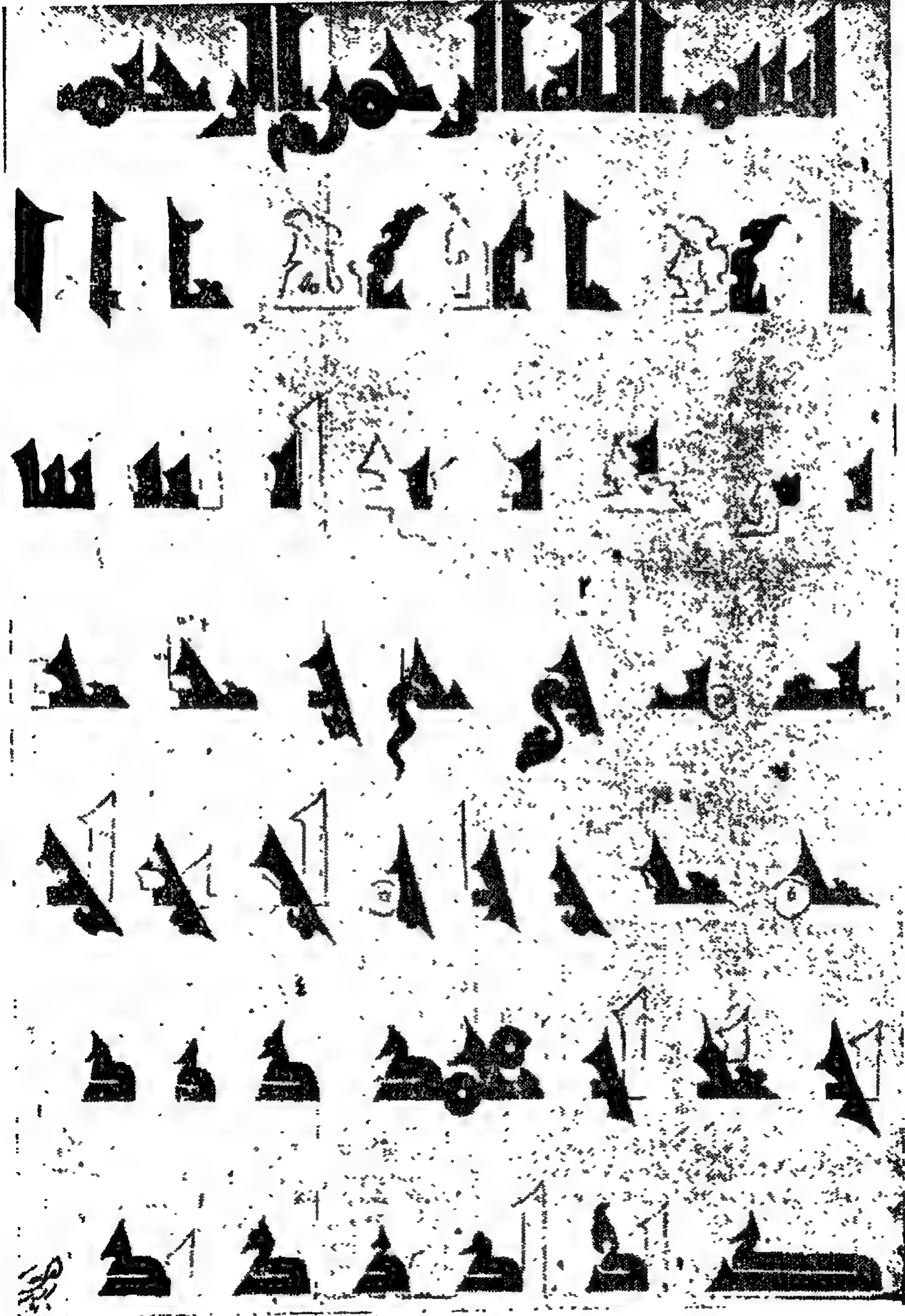
كتابة هذا النقش (شكل ٢٦) إحدى الكتابات المقومة التى تتعالى بالبساطة وتتصف رغم ذلك بالقوة والجمال ، وهى تحتفظ بكل مزايا عصر التجويد الذى مرت بنا أمثلة من كتاباته ، ولو أنها تبعد عنه بعض الوقت ، لوقوعها فى خلافة المعتز ، أى فى مرحلة انتقال غلب على كتاباتها النأخر المسبى .

والناظر فى كتابة هذا النقش يدرك مبلغ العناية التى خصت بها ، ولقد كان صانع هذا النقش مزخرفاً ماهراً ، لا شك فى ذلك ، تجلت مهارته الزخرفية فى الشريط الذى يعلو كتابة النقش ، والذى يذكر ببعض زخارف الواجهة فى قصر المشق ، وزخارفه بوجه عام هى التماثل فى أعلى الطوابع ، المتكون من تعريض هامة الألف ورأس اللام تعريضاً مائلاً بتعريف ، وقد أبدع مزخرف هذا النقش نوعاً من التماثل بين الألف واللام فى كلمة (الحبير) لم نراه نظيراً فى كل ما مر علينا حتى الآن من كتابات ، وهو تماثل كبير الشبه بتماثل قائمى (اللام أف) ، ومن زخارف هذا النقش أيضاً الزخرفة الورقية التى تحمل رأس الدال وشكلة السكاف ، وعراقة الحاء المفردة ، وعراقات الراء والنون والياء ، والأجزاء الساقطة من الحاء وأخوانها عن مستوى التسطيح ، وفما الحاء المرتكز على ذلك المستوى ، وتسطيح العين المبتدأة ، وقائم الطاء ، وقائمى اللام ألف — ويستلفت النظر فى كتابة هذا النقش

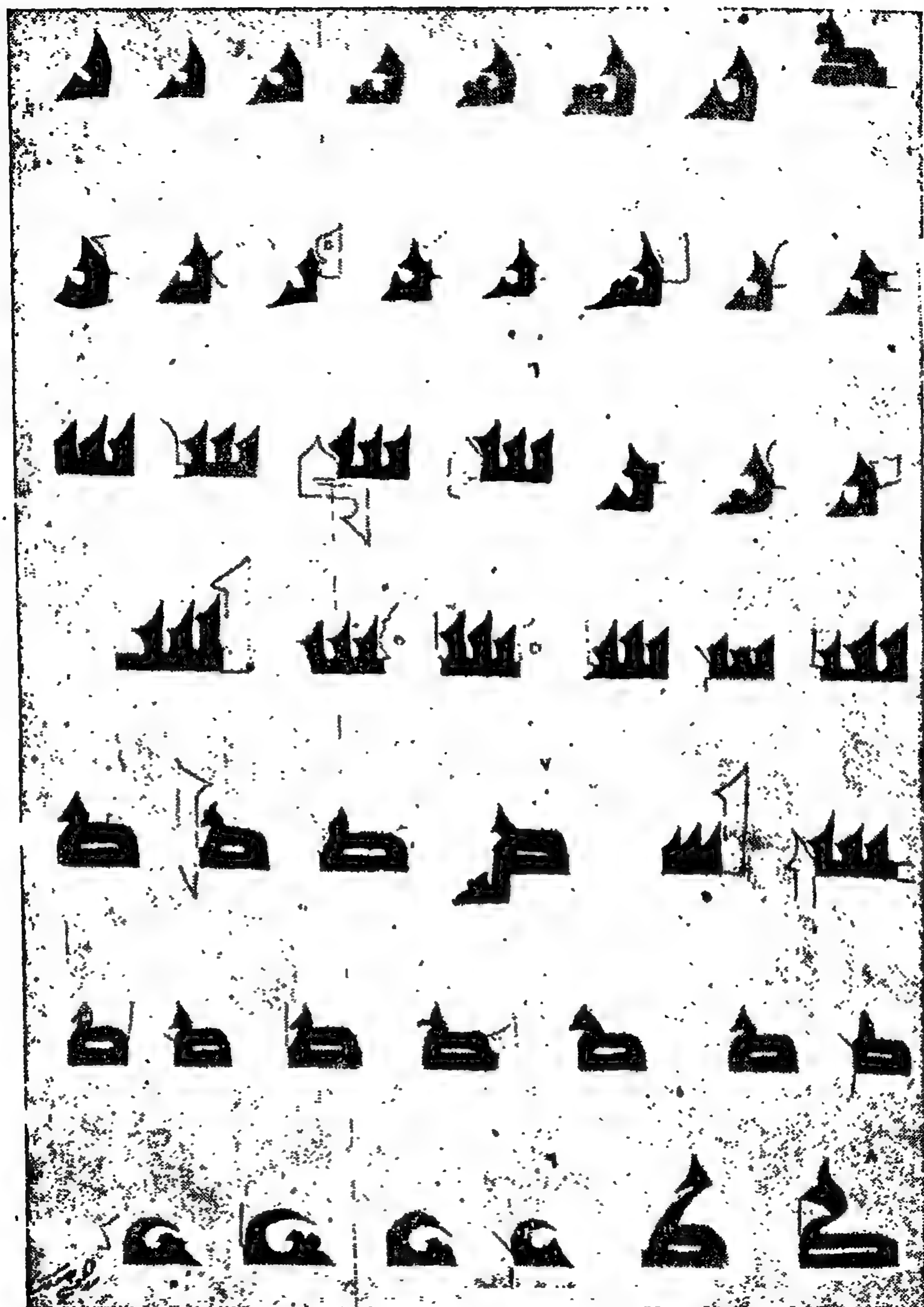
(١) رقم ٣٣٧٧ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

تربيع عراقة العين كما في كلمة (خاضع) ، وترقيع في رجع الياء ، وثني في نهاية ذلك الرجوع ، متنوع الاشكال — ما بين ورقى ورعى ولولبي ، واقتنان الصانع ظاهر في إبداع مجموعة طيبة من حرف « اللام ألف » ، ولوانه لم يأت في ذلك بجديد .

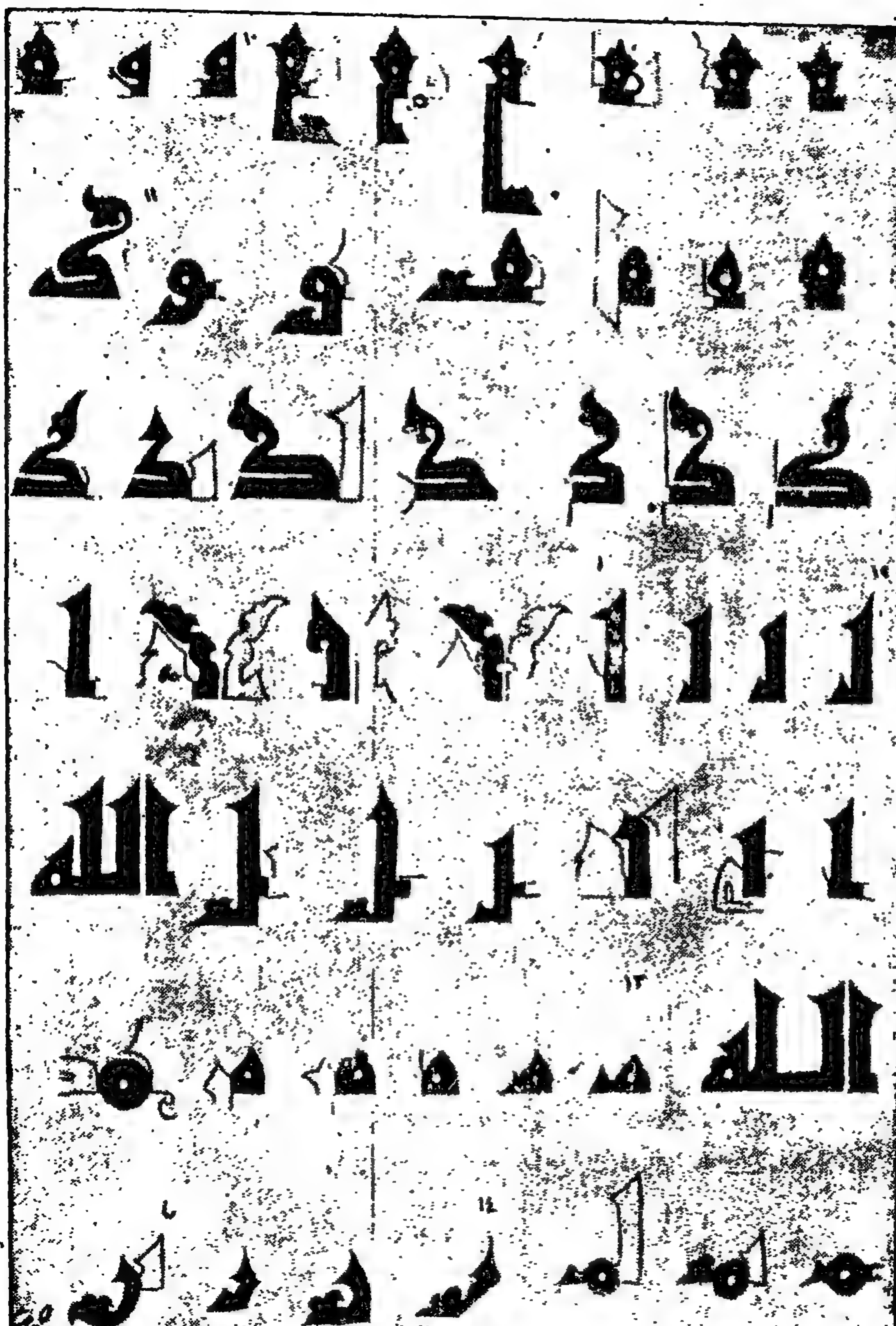
للتحليل الأبجدي : [أنظر اللوحة ١٨] .



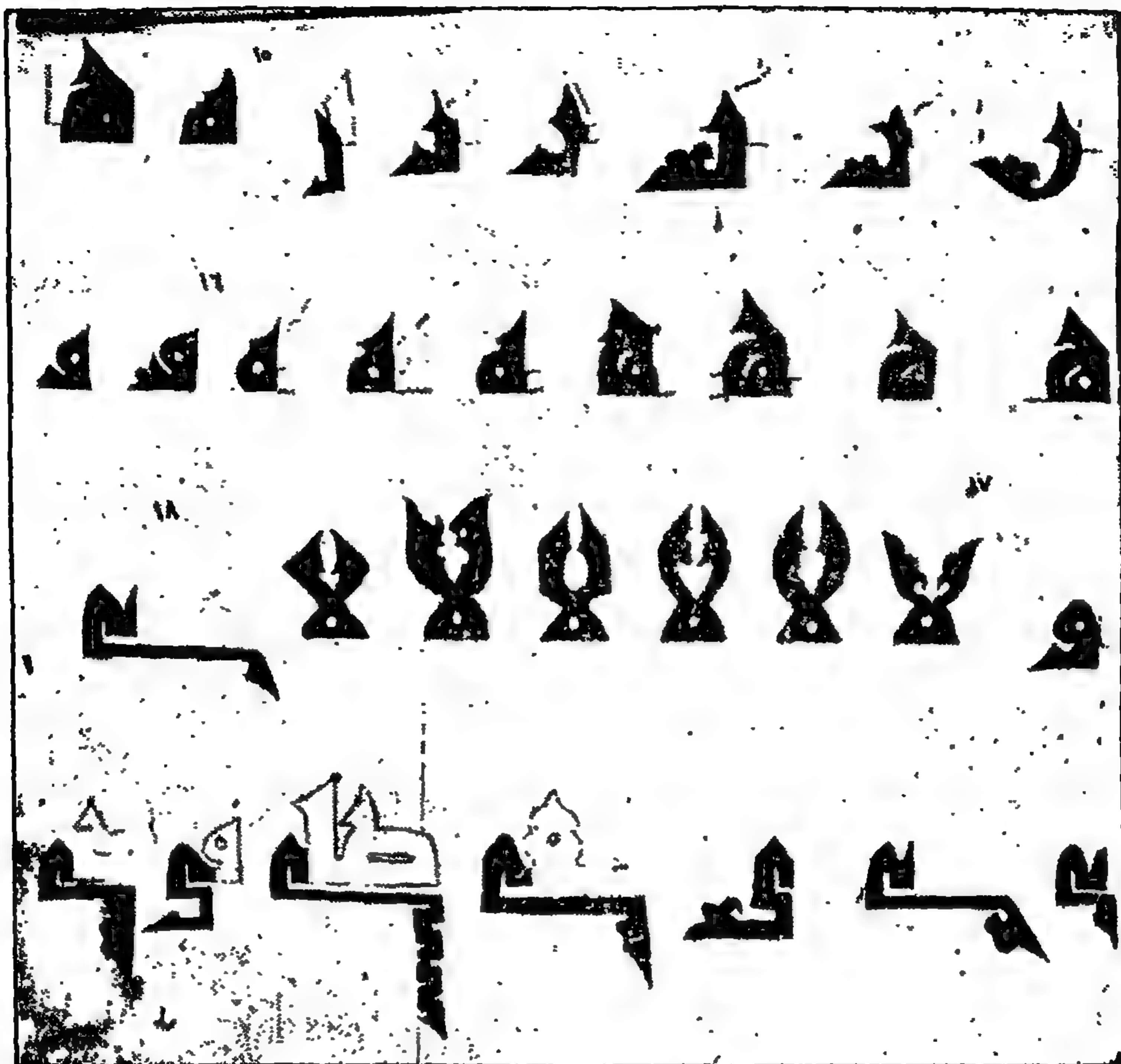
لوحة [١٨] تحليل أبجدي للنقش رقم ٣٣٧٧ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة



تابع الوحة [١٨]



تابع اللوحة [١٨]



تابع اللوحة [١٨]

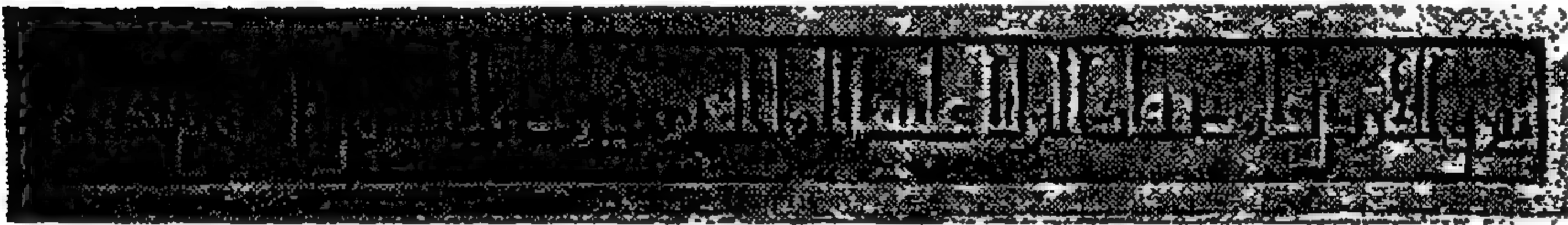
كتابات مقياس النيل بالروضة ٢٤٧ هـ — ٢٥٩ هـ

أول من تناول كتابات المقياس بالدراسة «مارسيل»^(١) أحد علماء الحملة الفرنسية على مصر ، حكذا يقول «فان برشم»^(٢) ، ويقسم «مارسيل» كتابات المقياس إلى عصور خمسة^(٣) ، وهو ينسب كتابات الإفرنج الدائر على جوانب حفرة المقياس إلى عصرى المأمون والتوكل نظراً لوجود اختلاف أسلوبى بين كتابات الحائطين الشرقى والشمالى من ناحية (شكل ٢٧ ، ب) ، والغربى والجنوبى من ناحية أخرى (شكل ٢٧ ، د) ، وهو يعتبر أول من أدرك هذا الاختلاف .

وقد أصلح الأستاذ «كرزويل» من خطأ مارسيل الذى زعم أن المأمون أصلح المقياس عام ٢٤٤ هـ فى حين أن المأمون توفى عام ٢١٨ من الهجرة ، وأثبت أن إصلاحاً جوهرياً أجرى فى المقياس فى خلافة التوكل عام ٢٤٧ هـ ، واستشهد على



شكل ٢٧ (١) كتابة من عصر التوكل العباسى ٢٤٧ هـ على الحائط الشرقى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (ب) كتابة من عصر التوكل العباسى مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الشمالى من حفرة المقياس



شكل ٢٧ (ج) كتابة من عصر التوكل مؤرخة ٢٤٧ هـ على الحائط الغربى من حفرة المقياس

(١) انظر «مارسيل» Marçel, Description de l'Egypte, état moderne, vol. II, Paris, 1823.

(٢) فان برشم .

(٣) ١ — عصر الإنشاء فى خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦/٩٧ هـ) .

ب — عصر إصلاح فى خلافة المأمون العباسى (٢٤٤ هـ) .

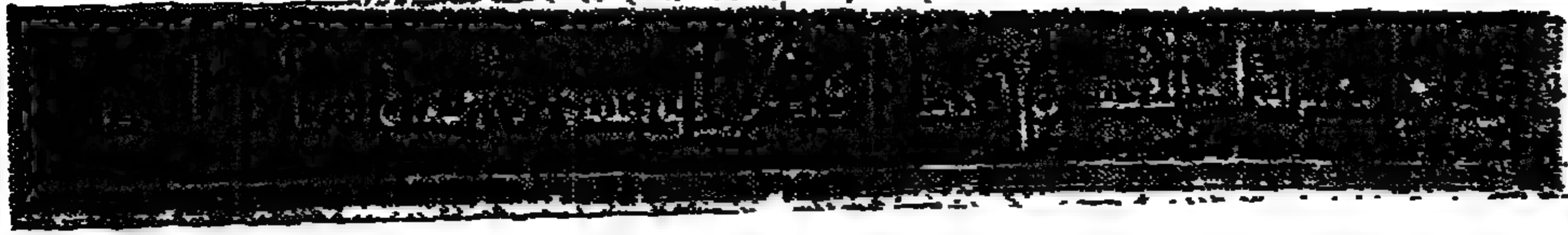
ج — عصران من الإصلاح فى خلافة التوكل العباسى ، الأول حوالى (٢٣٣ هـ) والثانى حوالى (٢٤٧ هـ) .

د — عصر إصلاح فى خلافة المستنصر الفاطمى (٤٨٥ هـ) .

هـ — عصر ترميم وإضافة إلى مباني المقياس فى حكم السلطان مصطفى الثالث العثمانى (١١٨٠ هـ) .

و — أعمال تمت فى المقياس على أيدي علماء الحملة الفرنسية (١٢١٤/١٢١٥ هـ) — (١٧٩٩/١٨٠٠ م) .

ولا يذكر مارسيل على وثائق تاريخية يدعم بها تقسيمه .



شكل ٢٧ (د) كتابة من عصر المتوكل ، بؤرخة ٢٤١ هـ على الحائط الجنوبي من حجرة المقياس

صدق دعواه بما أورده ابن خلكان « في الوفيات » عن أبي الرداد^(١) الذي وكل إليه « للتوكل » أمر المقياس في ولاية يزيد ابن عبد الله التركي على مصر (٢٤١ هـ / ٢٥٠) ، وفي قيام « أبي الرداد » على أمر المقياس أجرى إصلاح هام فيه بأمر من الخليفة المتوكل وعلى يدى المهندس العراقي أحمد بن محمد الحاسب .

وقد اختار « أبو الرداد » لتزيين حوائط حجرة للمقياس آيات من القرآن ، نقشت مع إسم أمير المؤمنين على الرخام بخط مقوم غليظ على قدر الأصبع ، ثابت في بدن الرخام ، مصبغ الحفر باللازورد للشمع يقرأ من بعد^(٢) فجعل أول ما كتب أربع آيات متساوية المقادير في سطور أربعة في تربيع بناء المقياس ، على وزان سبعة عشر ذراعاً من العمود^(٣) وجعل بإزاء الذراع الثامن عشر من عمود المقياس سطراً واحداً يحيط بجميع التريع « بسم الله الرحمن الرحيم الله الذي خلق السموات والأرض وأنزل من السماء ماء فأخرج به من الثمرات رزقاً لكم وسخر لكم الليل والنهار وآتاكم من كل ما سألتموه وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار »^(٤) ؛ بسم الله الرحمن الرحيم مقياس عن وسعادة ونعمة وسلامة أمر بينائه عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه ونأيده على يدى أحمد بن محمد الحاسب سنة سبع وأربعين ومائتين^(٥) ، وكتب فوق باب مدخل المقياس حيث يقرؤه السابلة على حائط الرقاق المقابل للنبيل على الرخام سطراً هو « بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وصلى الله على سيدنا محمد سيد المرسلين ، أمر عبد الله جعفر الإمام المتوكل على الله أمير المؤمنين ببناء هذا المقياس الهاشمي ليمر به زيادة النيل وتقصانه ، وأطال الله بقاء أمير المؤمنين وأدام له المز والتسكين ، والظفر على الأعداء ، وتتابع الإحسان والتمناء ، وزاده في الخير رغبة ، وبالرعية رافة ، وكتبه أحمد بن محمد الحاسب »^(٥) .

(١) راجع كرزويل K.A.C. Creswell, Early Muslim Architecture, II, pp. 296-7.

وفارن بابن خلكان -- الوفيات « أبو الرداد » ص ٤٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) ابن خلكان الوفيات (ترجمة أبي الرداد) ص ٤٨٣ - ٤٨٥ .

(٣) جعل على الحائط الشرقي المقابل لمدخل المقياس :

« بسم الله الرحمن الرحيم ونزلنا من السماء ماء مباركا فأنبتنا به جنات وحب الحصد » (قرآن - سورة « ق » الآية ٨) وعلى الجانب الغربي :

« ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير » (قرآن - سورة « الحج » الآية ٦٢) وعلى الجانب الشمالي :

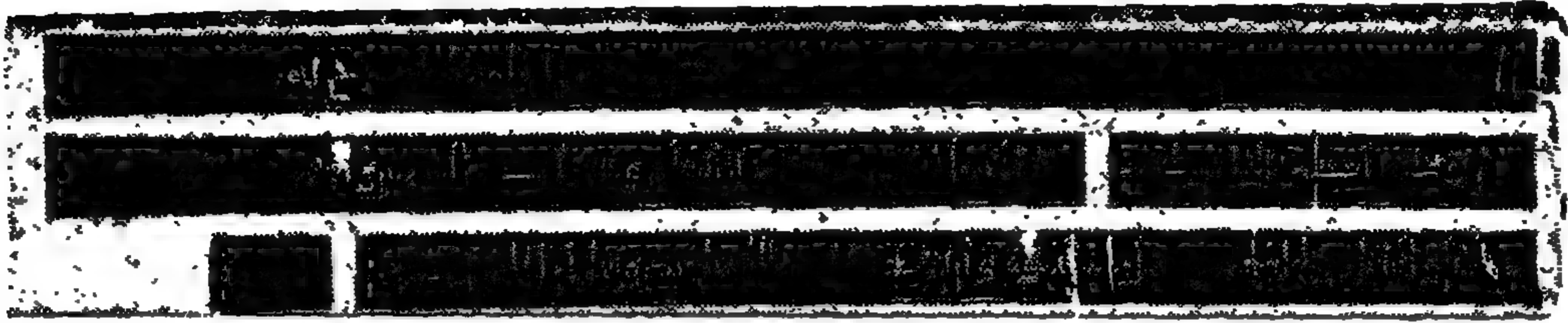
« ونرى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج » (قرآن - سورة « الحج » الآية ٤) وعلى الجانب الجنوبي :

« وهو الذي ينزل الغيث من بعدما قتلوا وينشر رحمته وهو الولي الحميد » (قرآن - سورة الشورى الآية ٢٧)

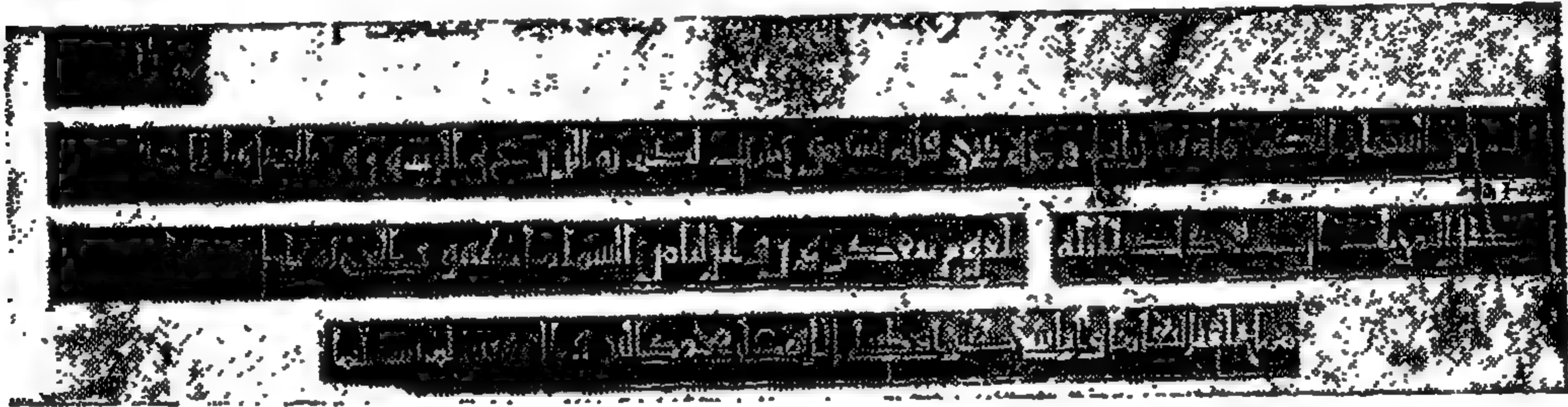
(٤) قرآن : سورة ابراهيم الآيات ٣١ و ٣٢ و ٣٣ ، ولا تزال هذه الآيات في موضعها الذي ذكره ابن خلكان عن أبي الرداد حتى وقتنا هذا (شكل ٢٨) .

(٥) وليس لهذا النص وجود الآن ، وهو النص الذي أزاله ابن طولون عندما أجرى بالمقياس إصلاحه المعروف .

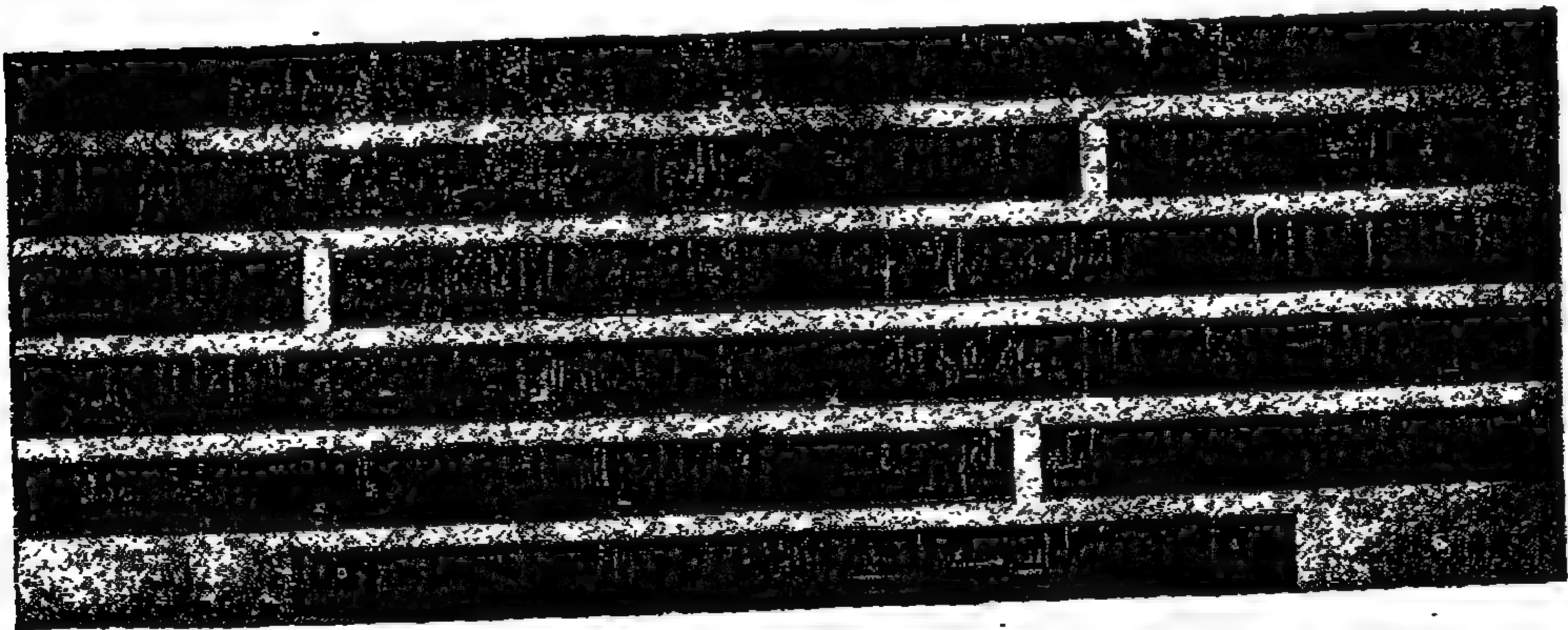
ولما أزال مهندس ابن طولون النص المتضمن اسم الخليفة المتوكل في داخل الترييع ، والذي كان يأتي مباشرة بعد قوله تعالى «إن الإنسان لظلوم كفار» أحل مكانه الآيات [هو الذي أنزل من السماء ماء لكم منه شراب ومنه شجرة فيه تسمى زيتون] (الآيتان ٩ ، ١٠) وأنزلنهم من السماء ماء طهوراً لحيي به بلدة ميتاً ونسقيه مما خلقنا أنعاماً وأناسي كثيراً (قرآن - سورة الفرقان ، الآيتان ٤٧ ، ٤٨) ، وصلى الله على محمد النبي وآله وسلم تسليماً (شكل ٢٨ - ١) .



شكل (٢٨) نصوص الحائطين الشرقي والشمالي وكلمة كفار في بداية الحائط الغربي (من عصر المتوكل ٢٤٧ هـ - ٢٤٨ هـ)



شكل (٢٨ - ١) نصوص الحائطين الغربي والجنوبي بعد ٤٤ هـ «كفار» (من عصر ابن طولون)



شكل (٢٩) الكتابات الدائرة على الحوائط الأربعة بإزاء القراع الثامن عشر من عمود المقياس كما ترى الآن ، خليطاً بين كتابات عصر المتوكل وكتابات عصر ابن طولون

وهكذا تظهر في داخل ترييع المقياس نصوص قرآنية يتفق الجزء الأول منها مع ما يذكره ابن خلكان في ترجمته

لأبي الرداد ، هي جزء مما أنقذه على الرخام أحمد بن محمد الحاسب ، ويختلف الجزء الثاني منها (بعد كلمة كفار) عما يذكره ابن خلسكان في الترجمة المذكورة .

على أن أسلوب الكتابة في شق النقش مختلف ، ويلاحظ « كرزويل » في هذا الصدد ما لاحظته قبله « مارسيل » بزمان طويل : أن الكتابة على الحائطين الغربي والجنوبي (بعد كلمة كفار) أقل جودة ، ويستخلص « كرزويل » من ذلك أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي قد عبثت بهما يد متأخرة فبدلت من عبارتهما ، ويضيف إلى ملاحظاته أن كتابة هذين الحائطين لا تختلف من الناحية الأسلوبية عن كتابة الحائطين الآخرين إلا من حيث طريقة الإنقاذ^(١) ، وهو يرى شبيهاً كبيراً بين نقوش الحائطين الغربي والجنوبي القوية الغليظة ، وبين كتابة الأفريز الحتبي الذي يدور بأشغال السقف بالجامع الطولوني (شكل ١ — ١ ص ٤٧) ، ويؤخذ من ذلك أنه يريد أن ينسب إلى ابن طولون ذلك التبديل الذي لحق كتابة هذين الحائطين، سيما وقد عرف عنه أنه أجرى بالمقياس إصلاحات جاوزت الألف دينار عام ٢٥٩ هـ^(٢) .

وهكذا لا يرى كرزويل مجالا للشك في أن ابن طولون هو الذي أجرى هذا التبديل في كتابة المقياس، وتنقسم كتابة المقياس بحسب رأى كرزويل^(٣) إلى :

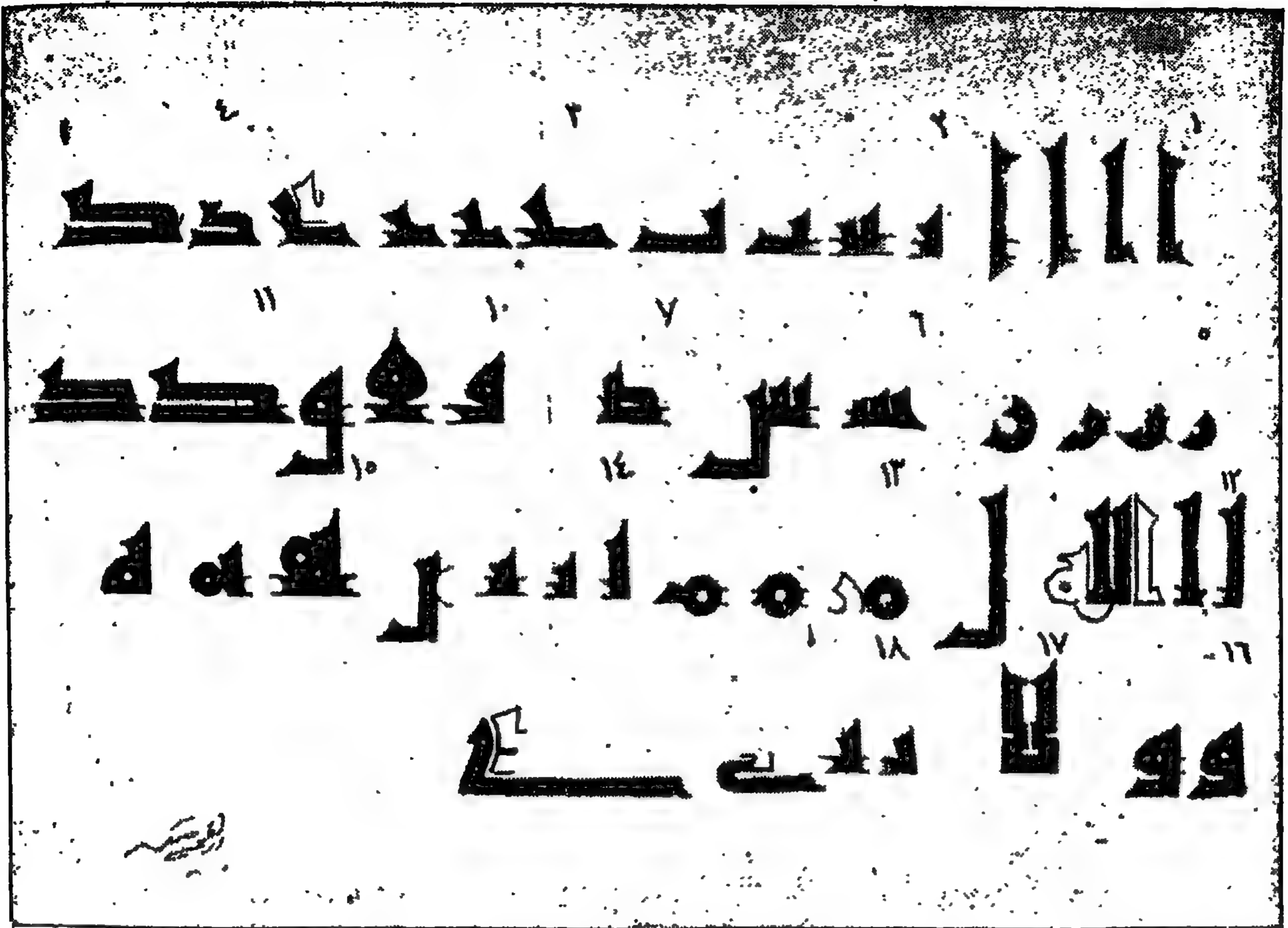
- ١ — كتابة على العمود من خلافة سليمان بن عبد الملك (٩٦/٩٧ هـ) .
 - ٢ — كتابة من عصر اتتوكل العباسي (٢٤٧ هـ) على الحائطين الشرقي والشمالي وجزء يسير جداً من الحائط الغربي — تنتهي عند كلمة (كفار) .
 - ٣ — كتابة من عصر ابن طولون (٢٥٩ هـ) على الحائطين الغربي والجنوبي ، تبدأ بعد كلمة كفار .
- ويرى « كرزويل » أن كتابة المقياس هذه تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية القائمة في مكانها ، التي أمكن تأريخها تأريخاً مقطوعاً بصحته ، وقد ساعدت ملاحظات مارسيل (البليوجرافية) الأستاذ كرزويل على استنباط كثير من الحقائق الهامة عن المقياس ، وهي الحقائق القيمة التي انتهى إليها فيما أورده عن مقياس النيل في مؤلفه الكبير^(٤) .

ونحن نستطيع استناداً إلى ملاحظات مارسيل وكرزويل من ناحية ، وعلى ضوء من دراستنا البليوجرافية الخاصة لكتابات المقياس ، أن نقرر في كثير من الثقة الحقائق الهامة الآتية :

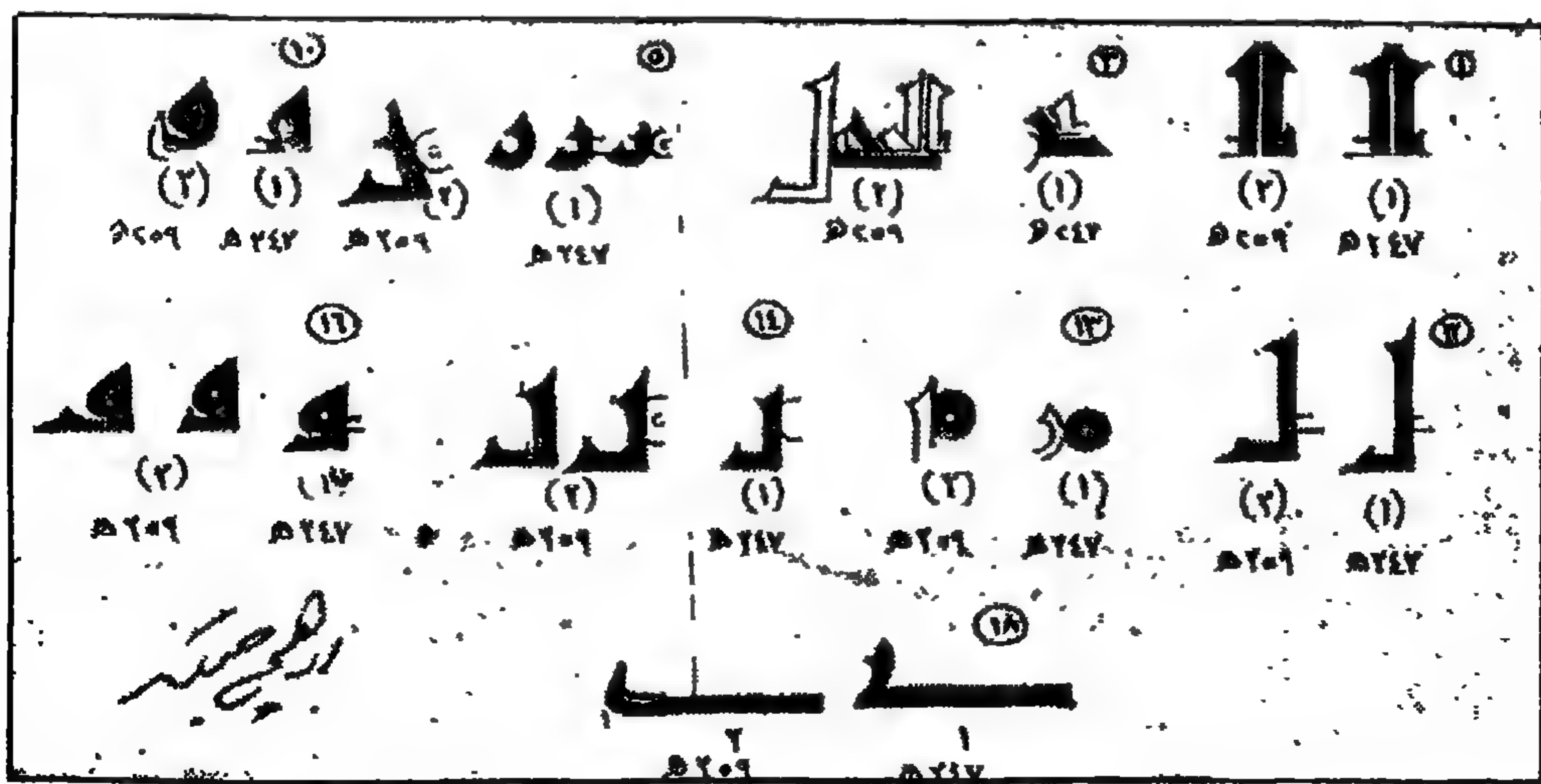
- ١ — أن اختلافاً جوهرياً يوجد فعلاً بين مجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الشرقي والشمالي ومجموعة الكتابات المنقورة على الحائطين الآخرين .
- ٢ — أن هناك فرقاً أسلوبياً يمكن إدراكه بمقارنة هاتين الكتبتين ، فالأولى بمجودة تجويداً ظاهراً يلحقها بعصر التجويد الأعظم الذي أشرنا إليه في مقدمة الكلام عن كتابات القرن الثالث الهجري ، وهو العصر الذي يشمل خلافة

(١ ، ٢ ، ٣) كرزويل ، المرجع السابق .

(٤) المرجع السابق ص ٢٩٦ وما بعدها .



لوحة [١٩] أبجدية مستخلصة من كتابات القياس التي أنجزها «أحمد بن محمد الحاسب» في عهد المتوكل ٢٧٧ هـ



شكل (٣٠) مقارنة أسلوبية بين الكتابات التي أنجزها أحمد بن محمد الحاسب في القياس ٢٤٧ هـ [مرقومة ١] والكتابات التي أدخلها ابن طولون ٢٥٩ هـ [مرقومة ٢]

التوكل (٢٣٢/٢٤٧ هـ) وخلافة المنتصر (٢٤٧/٢٤٨ هـ) وخلافة المستعين (٢٤٨/٢٥١ هـ) ، وتمتاز كتاباته في مصر بالرصانة ودق الإنقاذ والاتزان والجري على أصول كتابية ثابتة (١) — لوحة [١٩] .

٣ — أن كتابة الحائطين الغربي والجنوبي ، وهي أقل جودة من سابقتها ، تمت بصلة كبيرة إلى مجموعة كتابات العصر الطولوني في مصر ، فهي كبيرة الشبه بكتابات اللوح التأسيسي لإنشاء المسجد الطولوني ، وكتابات الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني (شكل ١ - ١) ، ونحن نتفق في ذلك مع الأستاذ كرزويل أول من أدرك شبه هذه الكتابة بكتابة الإفريز المذكور .

وقد ثبت لنا من مقارنة عدد كبير من كتابات العصر الطولوني بعدد مماثل من كتابات عصر التوكل والمنتصر والمستعين ، أن تأخر نسبياً أدرك الفن الكتابي منذ نهاية عصر المتز ، بحيث بدت كتابات العصر الطولوني في مجموعها أقل جودة من كتابات عصر التوكل .

٤ — على أنه مما يستلفت النظر لأول وهلة اختلاف حرف الراء في الكتابتين ، فهي في الكتابة الأولى مدورة مصغرة وفي الثانية مزواة مكبرة ، واختلاف في معالجة الحروف القاعية ، وفراقات الحروف ، كما يتبين الناظر من فوره احتفاظ الكتابة الأولى بسمك واحد ، وتزاحم في حروف الكامة الواحدة ، وليس هذا شأن الكتابة الثانية ، فهي لا تحتفظ في مواطن كثيرة بوحدة السمك ، وتبدو متباعدة الحروف وكأنها أريد بهذا أن تملأ الآيات القرآنية المختارة مساحة معينة ، وقد نجح ناقر هذه الآيات في ذلك بعض النجاح ، إلا أنه في سبيل ذلك ، اضطر اضطراراً إلى إحداث خلخلة ظاهرة بين حروف الكلمة الواحدة . وبين الكلمة وجاراتها ، ولهذا جاءت مجموعة الكتابات على الحائطين الغربي والجنوبي موسعة لا يظهر فيها أي أثر من تزاحم الحروف أو تراص الكلمات ، كما هو الحال في كتابات الحائطين الشرقي والشمالي .

٥ — ويرى الأستاذ كرزويل أن الفرق بين كتابة الحائطين الشرقي والشمالي وكتابة الحائطين الآخرين ليس فرقاً أسلوبياً بقدر ما هو فرق في طريقة الإنجاز .

على أنه إن كانت هناك أوجه من الشبه بين الكتابتين أدركها الأستاذ كرزويل ، فإنما تنحصر في : (أ) أن كلتا الكتابتين من النوع السكوفي البسيط (ب) أن الشخص الذي نيط به إنجاز الكتابة الأخيرة في عصر ابن طولون جهد جهداً كبيراً لكي تأتي كتابته مشابهة في رُوحها وأسلوبها لكتابة الحائطين الشرقي والشمالي ، وقد نجح نجاحاً ظاهراً في ذلك في حروف الواو والحاء المتوسطة واللام ألف (ج) ذلك فضلاً عما يكون دائماً في الأساليب الكتابية التذكارية من صفات مشتركة (د) يضاف إلى ذلك أن الرغبة في التجويد كانت ديدن الكتاب في الحلقات المتوسطة من القرن الثالث وأن كتاب ابن طولون لا بد أن يكونوا قد حرصوا على الاحتفاظ بمستوى كتابي نافسوا به الكتابات العرافية ، إلا أن

(١) على أن مقارنة الكتابة المنقورة على الحائطين الشرقي والشمالي في حفرة المقياس ، وهي الكتابة الباقية من عصر التوكل ، بالكتابات المصرية المعاصرة أوضحت أن هناك خلافاً ظاهراً بين أسلوب هذه الكتابات وأسلوب الكتابات التذكارية المحلية (انظر المجلد الثاني من « شواهد القبور » اللوحات ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٦) الأمر الذي يؤكد أن « محمد بن أحمد الحاسب » الذي وكل إليه التوكل أمر إصلاح المقياس ٢٤٧ هـ والذي يذكره ابن خلكان في ترجمته لأبي الرداد والذي أثبت اسمه في نهاية الكتابة — لا بد أن يكون قد كتب بأسلوب العراق .

كاتبه هنا ، رغم الجهد الذي أنفق في محاكاة أسلوب أحمد بن محمد الحاسب . — لم يوفق إلا بمقدار ، لهذا كان الشق الثاني من كتابة المقياس بسبب هذا كله قريب الشبه بكتابة الشق الأول^(١).

٦ — واعتقد أنه يجوز لنا الآن بكثير من الثقة أن نرجع كتابات الحائطين الأولين إلى عصر المتوكل ، وأن نلاحظ أن أسلوبها يكاد يكون فريداً لا يماثل الأساليب المحلية إلا في القليل ، وأن نقول إن منفذها على الرخام هو أحمد بن محمد الحاسب المهندس الذي أوفده المتوكل لإصلاح المقياس في ولاية أبي الرداد عليه ، وأن نضيف إلى ما يقرره الأستاذ كرزويل من أن كتابة المقياس تعتبر من أقدم الكتابات التذكارية للورقة في مصر ، أنها لابد أن تكون قد كتبت بأسلوب العراق .

٧ — كما يمكننا أن نؤكد أن كتابة الحائطين الآخرين ترجع إلى عصر ابن طولون ، وأن نقرر أن أسلوبها هو أسلوب الكتابات المصرية المحلية المعاصرة — سوى أن بها جودة ظاهرة نستطيع أن ندرك السرفها — وأن نقرر مع الأستاذ كرزويل أن هناك شهاً ملحوظاً بين أسلوب هذه الكتابة وأسلوب كتابة الإفرنج الحشبي الدائر بأسفل السقف بالمسجد الطولوني ، أساسه غلظ الحروف وائزائها وقوتها في كل منهما ، وأن نضيف إلى ذلك أن هناك شهاً بين هذه الكتابات وكتابات اللوح التأسيسى بالجامع المذكور يدرك بالتدقيق وإمعان النظر .

وهكذا تثبت لنا الأدلة الفنية البليوجرافية البحث :

١ — أن كتابة المقياس التي نسبها مارسيل إلى عصر للأمون (١٩٩ هـ) والتي أنكر كرزويل نسبتها إليه ، وأيد بالأدلة التاريخية القوية نسبتها إلى عصر المتوكل — إنما هي (بالدليل الكتابي) من عصر المتوكل فعلاً .

٢ — أن الكتابة التي نسبها مارسيل إلى عصر المتوكل (٢٣٢ هـ) والتي نفي « كرزويل » بالأدلة التاريخية نسبتها إليه ، ملحفاً بإياها بعصر ابن طولون — إنما هي (بالدليل الكتابي) من عصر ابن طولون فعلاً .

وتعتبر هذه الكتابات بشقيها من أجود كتابات العصر ، وهي بالقلم الكوفي البسيط القوى ، وقد ساعدت مادة الحجر الرخامى الذى أنجزت فوقه على ملاسة متونها كما ساعدت طريقة القطع العميق ، غير المائل ، على شدة وضوحها ، ولا شك أنها كانت أول الأمر ، حين كانت مصبغة الحفر باللازورد للشمع ، أكثر وضوحاً مما هي الآن .

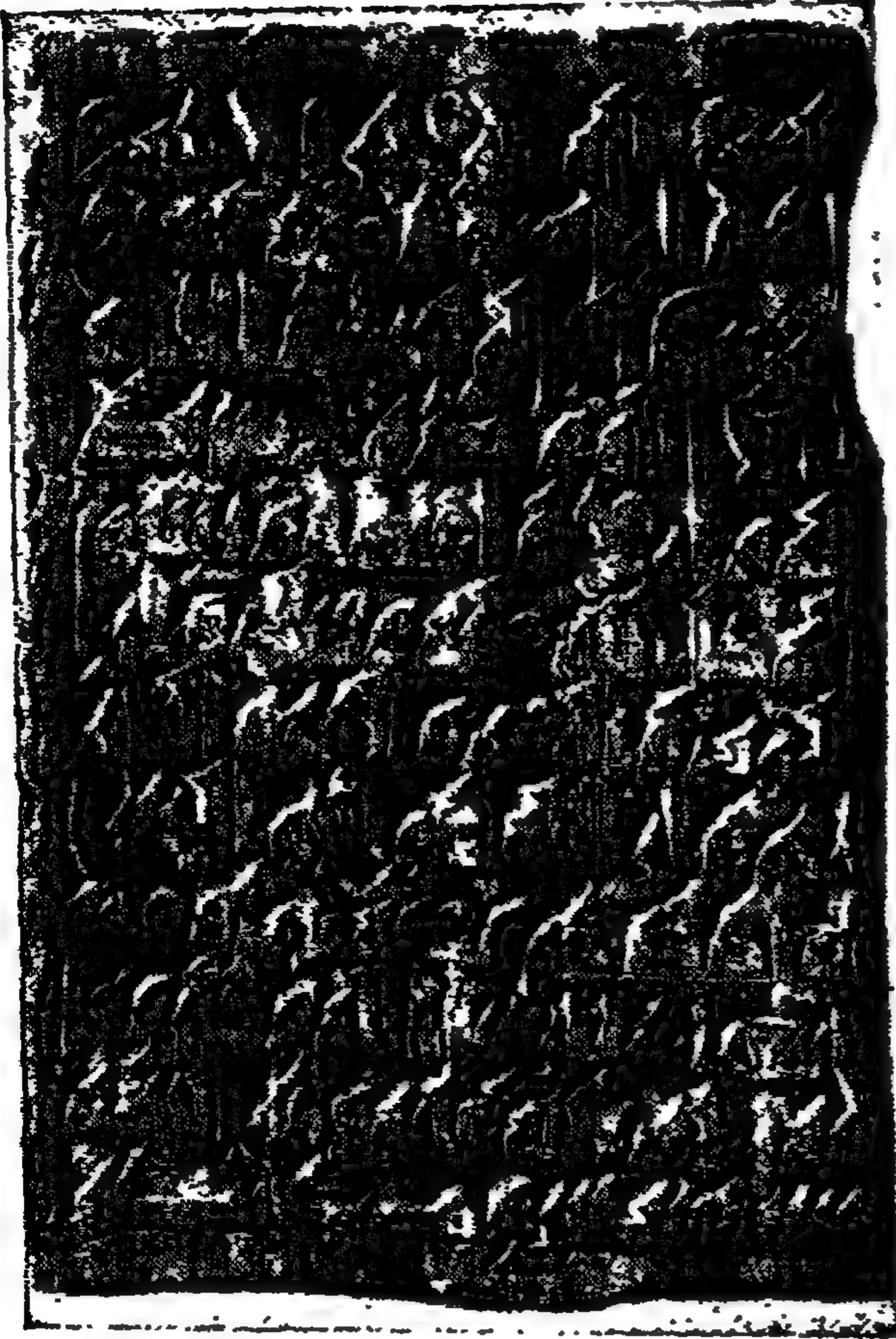
للتحليل الأبجدي : أنظر [اللوحة رقم ١٩] .

(١) ولكن النظرة المدققة التي ينظرها لخصائص الكتابات سرعان ما تبين الفرق الأسلوبى البكائن .

نقش مورخ ٢٦٠ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) جهة وروده : (غير معروفة) .

(٣) أبعاده : ٢١ × ٦٠ سم (٤) نصه : المجلد الثالث من شواهد القبور ، ص ١٠٤ .



شكل (٣٠) نقش قبري مؤرخ ٢٦٠ هـ ، رقم ٨٦١٦
في سجلات شواهد القبور - المتحف الإسلامي بالقاهرة

حروف هذا النقش (شكل ٣٠) تمتاز بشيء من الغلظ والقصر ، وهي تشارك في ذلك كتابات الحلقات الأولى من النصف الثاني من القرن الثالث الهجري بوجه عام ، فيها نوع من القرمطة البادية في الحروف ، ويميز كتابات هذه الحقبة من القرن الثالث ذلك التضييق الذي أخذ صانعو النقوش أنفسهم به ، وكان من آثاره السيئة أن الحروف لم تأخذ أبعادها الطبيعية ، فبدت الكلمات كأنها مضغوطة من كل جوانبها ، يتضح ذلك بالنظرة العامة ، وبالنظر إلى لفظ الجلالة وكلمة « محمد » بصفة خاصة .

وكتابة هذا النقش كبيرة الشبه بكتابات المسجد الطولوني ، ولا سيما كتابة اللوح التأسيسي للثبث الآن في صحن الجامع ، وقد استطعنا أن ندرك من أوجه الشبه بينهما ما يمكن حصره في النقاط الآتية :

١ - تراحم الحروف في الكلمة الواحدة .

٢ - الشبه التام بين لفظ الجلالة في كليهما .

٣ - جريان الحروف في النقشين على قاعدة واحدة تقريباً ، كما يظهر ذلك من مقارنة السين في اللوح التأسيسي بالسين في النقش الذي نمالجه ،

ومن مقارنة العين للبتداء وللتوسطة (الثلاثة) والجيم للتوسطة واليم للتوسطة والداال للفردة والكاف للبتداء والواو للفردة والهاء للبتداء واللام ألف في اللوح التأسيسي ، يميلاتها في النقش الذي نحن بصدده .

٤ - على أن كتابة هذا النقش بها محاولات زخرفية ، في حين تخلو كتابة اللوح التأسيسي من الزخرف .

(١) رقم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

والزخارف التي تحلى هذا النقش : فرع نباتي مورق ، وزخرفة فصيحة فوق ميم البسملة ، وتماثل وورقي في طالع كلتي الرحمن والرحيم ، ووريدة في الفراغ الحادث بين الراء والحاء في كلمة الرحمن ، وفرع نباتي مورق يملأ الفراغ الحادث فوق ميم كلمة الرحيم ، وتماثل مشابهة في طالع اللام ألف — ذلك فضلا عن الترطيب في عراقة الواو في كلمة رسو ، والتي تنتهي بثني معرض جهة اليسار وترطيب في نون كلمة (المين) ينتهي بطولوع معرض محرف ، وتمطيط في كلمة (مائتين) بين الميم والألف ، ورجع في الياء في كلمة « حي » ينتهي بزخارف فصيحة وتحريف .

ويمثل هذا النقش كتابة المصر الطولوني التي لم تتأثر بمؤثرات عراقية في أسلوبها أو في طريقة إنجازها ، وكتابتها مثال طيب للكتابات الطولونية على الأحجار .

للتحليل الأبجدي : [انظر اللوحة رقم ٢٠] .



لوحة [٢٠] تحليل أبجدي للنقش رقم ٨٦١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

النقش التأسيسي للجامع الطولوني ٢٦٥ هـ

هذا النقش عبارة عن لوح من الرخام (شكل ٣١) عبت به الزمن فانشطر شطرين بكسر رأسى ، جمعتها جنباً إلى جنب إدارة غطف الآثار العربية ، وثبتهما في إحدى الدعام بصحن المسجد الطولوني ، فأصبح النص بذلك يكاد يكون كاملاً ومقروءاً^(١).

وأول من تناول كتابة التأسيس بالكلام «مارسيل» من علماء الحملة الفرنسية^(٢) ، وعلق «فان برشم» في المجلد التاسع عشر من منشورات البعثة الأثرية الفرنسية بالقاهرة في كلامه عن الكتابات الطولونية على ملاحظات «مارسيل» بما لا يمتينا هنا إلا في القليل^(٣). وهو يرى في كتابه هذا اللوح التأسيسي شبيهاً بكتابة مقام سيدى «يحيى الشبيه»^(٤) الموجود بقرافة الإمام الشافعى (٢٦١ هـ) (شكل ٣٢) ، على أن دراستنا للمقارنة لهاتين الكتابتين أثبتت أن كتابة التأسيس أقل جودة من كتابة مقام سيدى يحيى الشبيه - وكتابة المقام الشيبى المؤرخة ٢٦٠ هـ كبيرة الشبه بالنقش المؤرخ ٢٦٠ هـ الذى عالجناه قبل الآن [شكل ٣٠ - لوحة ٢٠] إلا أنها تخلو من الزخرف خلواً تماماً ، وقد أشرنا إلى ما بين كتابة نقش ٢٦٠ هـ وكتابة اللوح التأسيسى من قرابة فنية^(٥) ولا يخلو الأمر من وجود شبه بين كتابة التأسيس وكتابة المقام الشيبى .

ومن عجب أن تسمى كتابة اللوح التأسيسى بالمسجد الطولوني أقل جودة من الكتابات المعاصرة والكتابات المقدمة عنها بعض الوقت ، على الرغم من أنها كتابة صنعت لمناسبة من أجل للناسبات ، واستجابة لرغبة أمير من أعظم الأمراء ، وفي عصر من عصور المنافسة السياسية والفنية بين مصر وبغداد .

وكتابة هذا النقش منقورة في نوع من الرخام شديد الصلابة لا يساعد على دقة الإنجاز ، غطيت سطوحها بصيغ أسود مشمع فى الرخام ، على نحو ما فعل «أحمد بن محمد الحاسب» فى الجزء الفائر من كتابة المقياس حين طلاه باللازورد الشمع^(٦) ، — وما نلاحظه عليها :

١ — انعدام التناسب بين حروفها ، فبعضها أكثر غلظاً من البعض الآخر ، وبعضها يتجاوز المساحة التى تسمح بها الأصول الفنية للكتابة ، ومن الحروف التى تجاوزت الحدود الفنية : العين للتوسطة الثلاثة التى علت حتى بلغت قممها

(١) لاس : انظر كتاب جامم الكتابات العربية — M.V. Berchem, C.I.A., 1ère partie, p. 28, No. 10.

وللتأريخ : راجع المقرئ طاعة بولاق ، المجلد الثانى ص ٢٦٥/٢٦٧ .

(٢) راجع كتاب وصف مصر لعلماء الحملة الفرنسية .

(٣) راجع فان برشم ، المرجع السابق ص ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ .

(٤) انظر « برشم » المرجع السابق -- اللوحة الأولى رقم ٢٠١ .

(٥) راجع النقش المؤرخ ٢٠٦ هـ سالف الذكر .

(٦) راجع ما ذكر عن نقوش مقياس النيل بالروضة .



شكل (٣١) اللوح التأسيسي للجامع الطولوني

مستوى هامات الحروف الطالعة : (الألف واللام) وعرضت حتى كادت تشغل مكان حرفين معاً ، ومنها أيضاً الهاء
التوسطة التي صعدت حتى تساوت هامتها هامة الألفات واللامات ، والتي شقت بطريقة غلب عليها القبح .



شكل (٣٢) كتابة مقام سبدي يحيى الشبيه بقرافة الإمام الشافعي المؤرخة ٢٦١ هـ

٢ — في أدب الخط العربي أن من صفات الكتابة الجيدة أن تكون مفتحة العيون^(١) — وكثير من عيون
هذا النقش غير مفتحة .

وهذه الكتابة في مجموعها متصفة بأخص صفات العصر ، وهي التلظ وقصر الطوالع ، وتكدس الحروف ، وازدحام
المساحة للنقوشة .

وهي تختلف في طريقة انجازها عن كتابة الإفريز الخشبي الدائر بأسفل السقف في الجامع الطولوني التي نفذت بطريقة
« القطع المائل »^(٢) ، كما أنها دونها جودة .

(١) والمقصود بالعيون تدوير الفاء والواو والميم وما شابه ذلك .

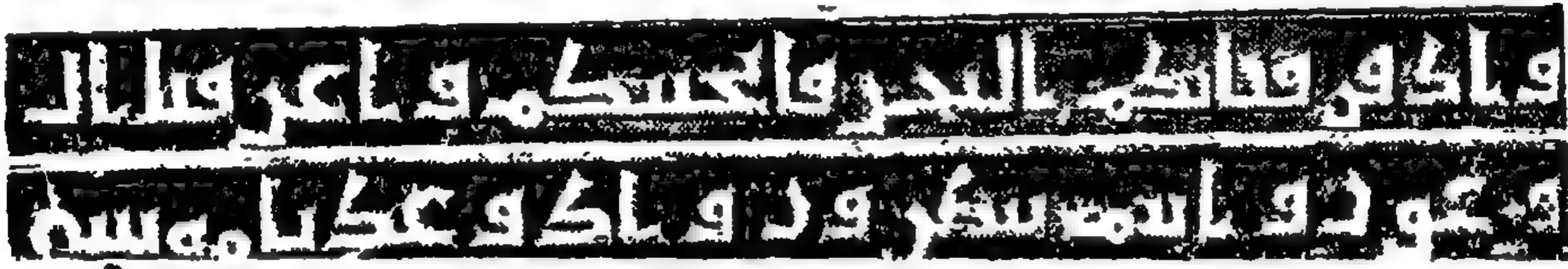
(٢) القطع غير الرأسى slanting cut .

مكتابة الإفريز الخشبي بالمسجد الطولوني (٨٢٦٥)

(١) مادتها : خشب

(٢) نصها : قرآن — سورة البقرة .

تناول «مارسيل» هذه الكتابة (شكل ٣٣) بالنقل ، وخصها بنصيب من عنايته^(١) ، ويذكرها فان برشم ذكرآ طفيفاً في معرض كلامه عن الكتابات الطولونية^(٢) ، ويقرر أنها من أقدم كتابات المسجد ، وأنها أنجزت على ألواح من خشب الجوز مثبتة بأسفل السقف في أروقة الجامع ، ويستخلص من طراز الكتابة أنها من عصر التأسيس ، وهو يفضلها عن كتابة اللوح التأسيسي ، ويقرر أنها من النوع البسيط الخالي من الزخرف ، وينوه بقيمتها من الوجهة البليوجرافية .



شكل (٣٣) جزء من الإفريز الخشبي ذي الكتابات ، الدائر بأسفل السقف بالجامع الطولوني
[وقد سقت الإشارة إليه عند ذكر أنواع الكوكب ص ٤٧]

وقد لاحظنا أن رسم الحروف كما صورها مارسيل غير مطابق للواقع ، لأنه صورها على ما يظهر من أسفل ، فوكت المين عليها من زاوية حادة ، فبدت مفرطحة شديدة القصر ، ظاهرة الغلظ أكثر من حقيقتها ، ساعدنا على كشف هذه الحقيقة تصوير إدارة حفظ الآثار العربية لقطع من هذا الإفريز وهي في مستوى النظر — وذلك حين نزعت الإدارة للذكورة قطع هذا الإفريز من مكانها بمصد إصلاحها وإكمال ما بها من نقص — وبدت الكتابة في هذا الوضع الأخير (في مستوى النظر) على حقيقتها التي يمكن أن نصفها بما يلي :

- ١ — غلظ الحروف واتزاها وقصرها السني .
- ٢ — أنجزت الكتابة بطريقة القطع المائل التي يذهب مؤرخو الفن الإسلامي أنها كانت الطريقة المفضلة في قطع الأخشاب في العصر الطولوني بتأثير من الفن السامري^(٣) .
- ٣ — أن الحروف الطاللة طول بما أنبته «مارسيل» في أطلس المجلد الثاني من « وصف مصر » .
- ٤ — تدوير رأس المين والفين والفاء والقاف وفتحة البياض في الصاد والطاء كلها أوسع مما أثبتته مارسيل .

(١) راجع مارسيل : كتاب « وصف مصر » لعملاء الحملة الفرنسية . — أطلس المجلد الثاني .

(٢) برشم : ص ٢٨ سطر ٩ .

وتتماز هذه الكتابة بالبساطة ، ويجريانها على قاعدة كتابية واحدة لا اختلاف فيها ، وهذا هو السر في حودتها ، إذ المعروف أن كثرة الائتلاف وقلة الاختلاف من صفات الكتابة الجيدة .

وإذا قورنت هذه الكتابة بكتابة العصر بوجه عام ، ظهرت فريدة في حسننها وبساطتها ودقة إنجازها ووضوحها . ولا شك في أن اليد التي أنجزت هذه الكتابة القرآنية على أفاريز الحشب كانت يداً أقدر على الكتابة وأحذق لأصولها ، وأقوى على إنجازها من تلك اليد التي نقشت اللوح التأسيسى ، وأغلب الظن أن هذه الكتابة قد نفذت على الحشب في نفس الوقت الذي نقرت فيه عبارة التأسيس على لوح الرخام أى في عام ٢٦٥ (١) .

وقد سبق لنا في مجال آخر (٢) أن أوضحنا العلاقة بين كتابة هذا الإفريز وكتابة الشق الثانى من نقوش القياس (شكل ٢٩) ، وهو الشق المنسوب إلى إصلاح ابن طولون (٣) ، ونضيف هنا إلى ما قدمنا أن كتابة الإفريز الحشبى أروع كتابة تذكارية أنجزت في العصر الطولونى على الحشب ، كما أن كتابة القياس التي من العصر الطولونى هي أروع كتابة تذكارية أنجزت على الحجر ، وهما معاً دون كتابات عصر التوكل والمنتعين والمتنصر .

للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢١] .

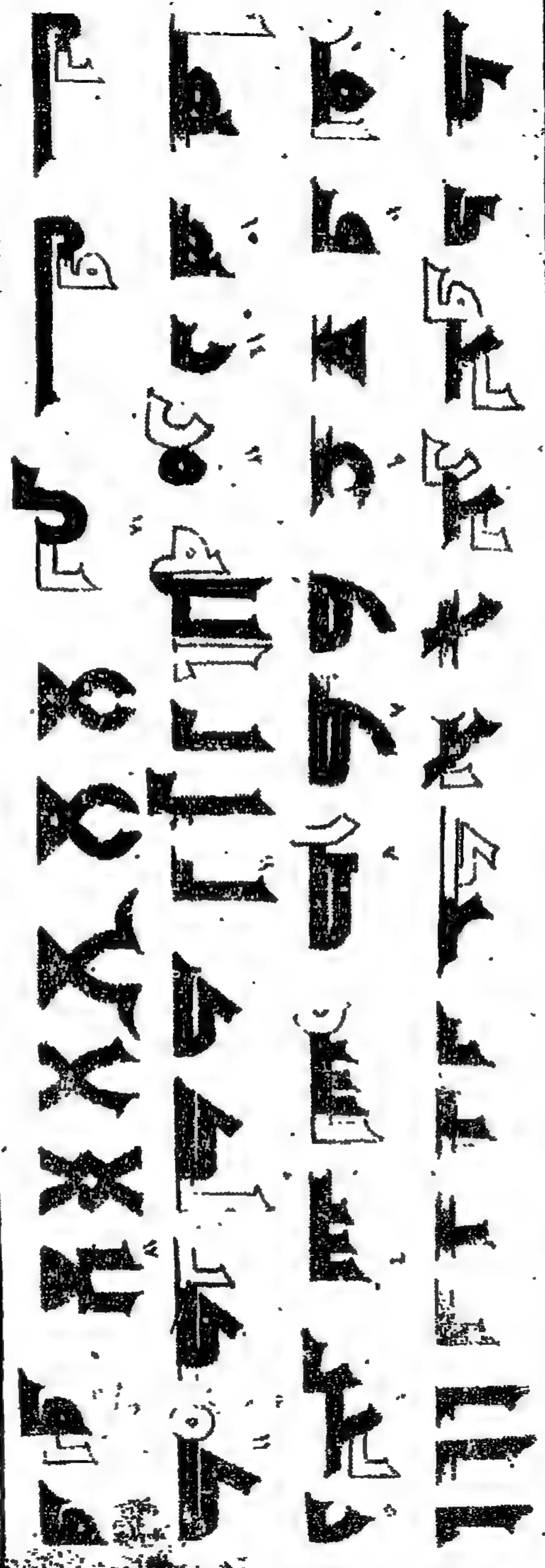
وبالنظر إلى اللوحة سالفة الذكر نلاحظ على وجه السرعة ، خلاف ما قدمنا ، ما يأتى :

- ١ — قصر انبساط الباء المفردة .
- ٢ — تقويس يسير يلحق الحاء المتوسطة وأخواتها .
- ٣ — انضجاع طالع الطاء وأختها جهة اليمين انضجاعاً مقوساً يشبه ربع الدائرة .
- ٤ — وجود المين الثلاثة الشائعة في كتابات هذا العصر ، ولسكنها جارية على القاعدة ، متناسبة مع غيرها من الحروف .
- ٥ — جودة الهاء المتداة جودة تميزها عن مثيلتها في اللوح التأسيسى ، بل وعن الهاء المشقوقة المعروفة عن كتابات هذه الفترة برمتها .
- ٦ — ابتداء أنواع جديدة من حرف اللام ألف .
- ٧ — افتتان لا بأس به في الياء المتطرفة .
- ٨ — بهذه الكتابة مسحة من خطوط المصاحف ، إلا أنها أكثر جفافاً منها .

(١) راجع المقرئى : طعة بولاق ، المجلد الثانى من ٢٦٥/٢٦٦ .

(٢) راجع ما ذكرناه عن كتابات القياس حين عرضنا لراى كرزويل في أمرها .

(٣) آخر السطر الثالث والسطور الثلاثة السفلية .

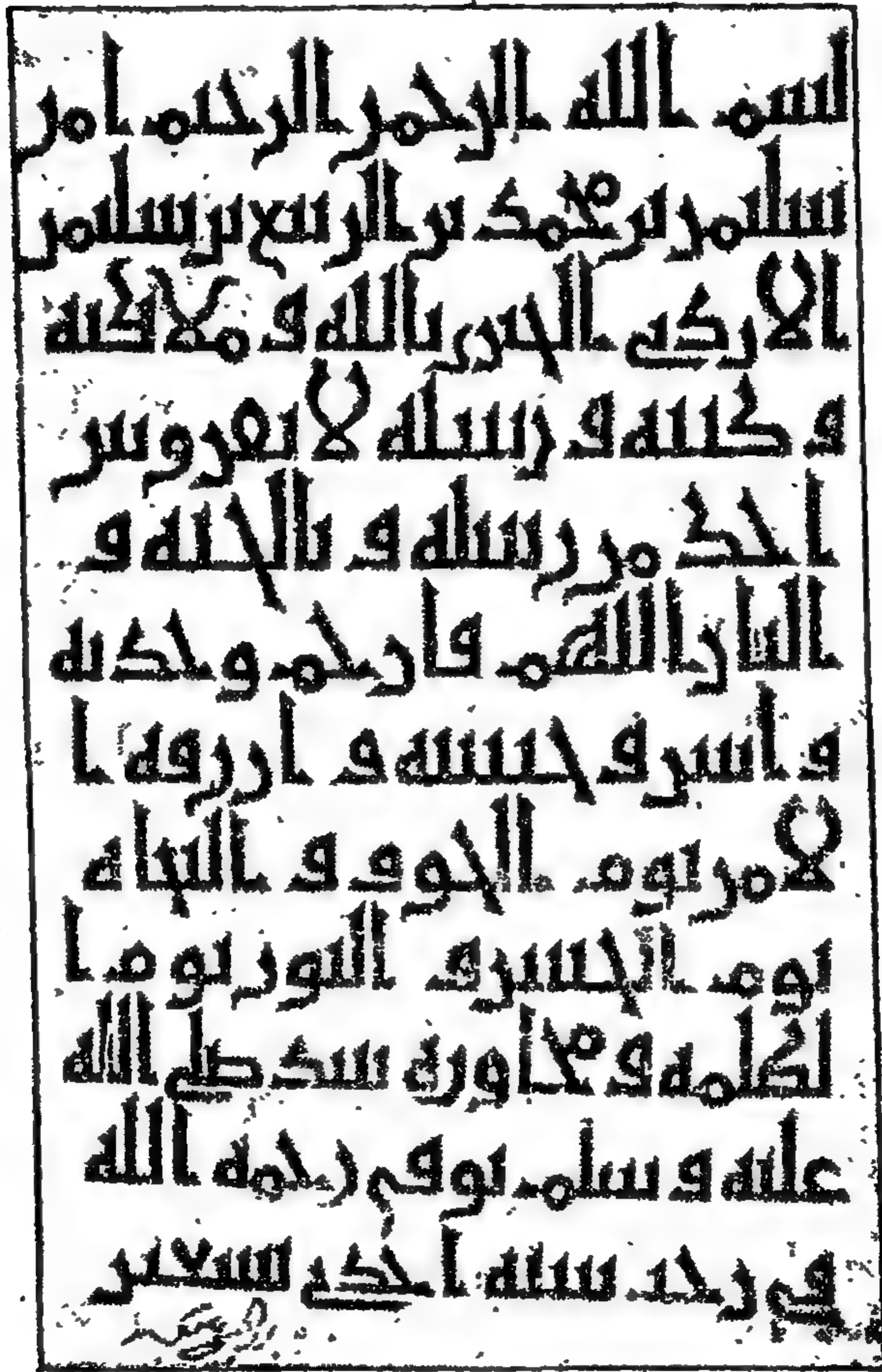


لوحه [٢١] تحليل أهدى لكتابات الإفرز المني الدائر بأبطل السقف بالجامع الطوراني
مستخلص من الراج المذهب حال موعها وترتيبها عام ١٩٤٣ - مؤرخة حوالى عام ١٢٥٦ هـ.

[قارن هذه الصكناية بكتابة النقيش المؤرخ ١٩٤١ هـ ، رقم ٣٠١٥ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ،
وبالمقارنة يتضح أن رقم النقيش المذكور موجود من مجردى المدرسة التي أنتجت كتابات هذا الإفرز]

نقش مؤرخ ٢٩١ هـ^(١)

كتابات هذا النقش أكثر ارتباطاً بكتابات النقش للتورخ ٢٧٧ هـ سالف الذكر وكتابة الإفريز الخشبي من بقية كتابات العصر الطولوني، ويكاد هذا النقش يمثل عصر اسفل إلى كتابات القرن الرابع الهجري التي أخص بميزاتها الوضوح ودقة الإنجاز، والبل إلى الترفع، وتشديد الاستقامة، والحرى على أصول ثابتة



شكل (٢٥) نقش مؤرخ ٢٩١ هـ

ولا نكاد نلاحظ أى علاف بين الكتابتين سوى فى حرف النون الذى يبدو فى نقش ٢٩١ هـ مرتبطاً ، وحرف الراء الذى يظهر فى بعض كلمات هذا النقش مرتبطاً دون البعض الآخر ، كذلك العين المختمة التى تبدو هنا مفتحة القمة مشاركة أختها المتصلة فى هذه الصفة .

[أنظر اللوحة رقم ٢٣] .

(١) تخلو منه سجلات معهد المتحف الإسلامى بالقاهرة لأنه من مقتنيات الأستاذ يوسف أحمد ، وقد أبتناه هنا بإذن منه .



لوحة [٢٣] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٢٩١ هـ من مقتنيات المرحوم الأستاذ يوسف أحمد

الفصل الرابع عشر

نقوش من القرن الرابع الهجرى

شبه نقوش الحلقات الأولى من هذا القرن بنقوش
القرن الثالث — ظواهر كتابية جديدة — تميز الكتابات
الرسمية — شرق العالم الإسلامى يسبق غربه فى
زخرفة الكتابات التذكارية — دراسة تحليلية لنقوش
مؤرخة ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٥٥ هـ — كتابات الجامع الأزهر
٣٦١ هـ — نقوش مؤرخة ٣٦٣، ٣٨٢ هـ — نقش
مؤرخ ٣٨٩ — كتابات جامع الحاكم ٣٨٠—٤٠٣ هـ .

تقوش القرن الرابع الهجرى

تختتم القرن الثالث الهجرى وتبتدىء القرن الرابع طائفة من الكتابات بعضها قبيح تنكره أصول الكتابة التذكارية^(١) وبعضها جار على أصول هذه الكتابة^(٢) وبعضها وسط بين هذا وذاك ، وتكثر في نهاية القرن الثالث الكتابات المحفورة غير المجودة^(٣) وتبدو هذه الصفات بعينها في كتابات الحلقة الأولى من القرن الرابع — إلا أن بعض الكتابات قد لارمتها مزايا الحسن ودقة الإنجاز إلى حد كبير^(٤) .

وتكاد تنقضى الحلقة الثانية من هذا القرن الرابع دون أن نجد بين كتاباته الجودة الجارية على قاعدة خط التذكار فارقاً أسلوبياً يفرقها عن آخر كتابة عالجنها من كتابات القرن الثالث .

ومن الكتابات المجودة التى تستلفت النظر الكتابة المؤرخة ٣١٧ هـ المرقومة ٢٧٢١/١٨٢ في سجلات المتحف الإسلامى ، والكتابة المؤرخة ٣٢٠ هـ وللمرقومة ١٢٢٨ في سجلات المتحف المذكور ، فقد جمعت الأولى كل مزايا الحظ الباس ، وأضافت الثانية إلى ذلك ليناً يتجلى في عرافات الرء والنون والياء وشكلة الكاف ورأس الدال ، فجاءت في مجموعها كتابة طيبة ، ومنها كذلك كتابة مؤرخة ٣٢٢ هـ باسم أحمد بن النبال من مجموعة الأستاذ يوسف أحمد^(٥) ، أبتناها بإذن منه ، وحللناها إلى عناصرها الأبجدية في موضعها من كتابات هذا القرن .

وتظل تنسم بقية كتابات هذه الحقبة من الزمن ، اللهم إلا القليل منها ، بتأخر ظاهر حتى ينصرم من هذا القرن ما يقرب من ثلثه ، ومعظمها من النوع المحفور الذى لم تبذل في حفره أية عناية .

هذا ، وقد أخذت في الظهور منذ أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ظواهر كتابية نجملها فيما يلى :

- ١ - سقوط مقوس بين اللام الثانية في لفظ الجلالة والهاء المتطرفة^(٦) .
- ٢ - إسبال عراقية الميم المتطرفة ثم بسط إسبالها بسطاً يسيراً جهة اليسار^(٧) .

(١) شواهد القبور المجلد الثامن ، رقم ١٥٠٦/٨٠٦ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة يغلب عليها الشلث ، شديدة القبح) ، وكتابة رقم ٢٧٢١ — اللوحة ٤ (بطريقة الثلثات ، شديدة القبح) .

(٢) شواهد القبور ، المجلد الرابع رقم ٨٣٤٤ — اللوحة رقم ٣٤ (كتابة من نهاية العصر الطولونى وبداية العصر المملى الثانى ، من مع كثير من كتابات العصر السابق .

(٣) شواهد القبور ، المجلد السابق — اللوحات ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ و ٣٨ .

(٤) شواهد القبور رقم ٨٥١٧ ورقم ١٢٩١ — اللوحة ٣٩ من المجلد الرابع ، ورقم ٥٠٦/٧٢١ اللوحة ٤٢ من المجلد المذكور . (٥) وتخلو منها سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٦) قد بدت هذه الطاهرة لأول مرة في النقش المؤرخ ٣٢٦٣ وهو المرقوم ٣٢٧٢١٣/٢٣ — في سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣٥ المجلد الرابع — تصفح اللوحات ١٠ — ١١ — ١٥ — ٢١ — ٢٣ — ٢١ — ٢٩ — ٣٦ — ٤٨ من المجلد الرابع (شواهد) ، وفي الإفرز الكتاتيب الدائر بأسفل السقف بالجوامع الطولونى ٢٦١ هـ .

(٧) ويرى ذلك لأول مرة في النقش المؤرخ ٢٩٣ هـ والرقوم ٢٧٠١/١٤٧٩ — اللوحة — ٣٨ من المجلد الرابع ، واللوحة رقم ١٠ من المجلد الخامس ، واللوحة رقم ٣٠ من المجلد المذكور .

٣ — ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ثنياً مقوساً^(١) .

٤ — ثنى عراقب النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومده جهة اليمين على شكل فرع نباتي ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثنى مضاد جهة اليسار^(٢) .

٥ — ثنى استقامة اللام فوقها في شكل تدوير ينشئ رجاً جهة اليسار ، وقد لا يتثنى ذلك التدوير ، وربما انتهى في هذه الحالة بوريقات أو فروع نباتية رفيعة^(٣) .

وقد شاع من قبيل الخطأ أن هذه اللواحق الزخرفية إنما هي من سمات الكتابات الأندلسية وكتابات شمال إفريقيا والكتابات الفاطمية ، إلا أن ظهورها مبكرة في مصر منذ الحلقات الأخيرة من القرن الثالث الهجري ، أي منذ العصر السابق لقيام الدولة الأخشيدية (٢٢٣/٢٥٧ هـ) ، وشيوع هذه الظواهر في العصر الأخشيدى ، وابتكارها بعد ذلك في العصر الفاطمى ، كل ذلك يؤيد ما نريد أن نذهب إليه من أن هذه الخصائص الكتابية الزخرفية التي أدركت في وقت ما كتابات شمال إفريقيا والأندلس وإيران ، نشأت أصلاً في وادى النيل ، ومنه شاعت بتأثير الجوار الجغرافى شرقاً وغرباً ، وليس بعيداً أن تكون قد رحلت رحلتها جهة الغرب إلى شمال إفريقيا والأندلس ، وجهة الشرق نحو إيران قبل الغزو الفاطمى برمن ، أى منذ ظهرت في مصر في خواتيم القرن الثالث وبواكير القرن الرابع ، وقد كانت مصر دائماً ساحة في ميدان الخط ، تجيد فيه وتبتكر الجديد في الخط والزخرف ، ثم تذيب ذلك في العالم الإسلامى شرقاً وغرباً .

ويلاحظ على الكتابات الشاهدية في هذا القرن الرابع ، قبا عدا القليل منها ، تأخر في الفن الكتابى يجعلها دون كتابات القرن الثالث بكثير ، ولعل بدء ذلك التدهور الذى لحق الظاهرة الكتابية كان على أثر انقضاء عصر ابن طولون بما عرف عنه من نهضة سياسية وفنية .

ويلاحظ على الكثير من كتابات الفترة الواقعة بين ٣٢٠ و ٢٥٧ هـ ، ومعظمها يقع في العصر الأخشيدى ، أنها من النوع المرفع غير الجيد بوجه عام — اللهم إلا القليل منها^(٤) ، والمرص منها لا يختلف في شيء عن كتابات العصر السابق^(٥) .

(١) وقد بدأ ذلك الأمر في النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ المرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامى — المجلد الرابع اللوحة ٣١ وفي اللوحة ٤٩ المؤرخة ٣١٥ هـ — المجلد سالف الذكر ، واللوحة ١٤ من المجلد الخامس ، وفي النقش المؤرخ ٣٢٨ هـ ، ومنه هذه الظاهرة على شكل انكسار في اللام نحو اليسار ، وفي النقش المؤرخ ٣٢٢ هـ تبدو على شكل انكسار مرطب بعض الشيء في البسلة ، وتبدو على هيئتها الناضجة في السطر السادس [انظر اللوحات ١٥ و ١٨ و ٢١ و ٢٦ من المجلد الخامس] .

(٢) وقد بدت هذه الظاهرة لأول مرة في نقوش الحلقة الأخيرة من القرن الثالث — انظر النقش المؤرخ ٢٩٠ هـ والمرقوم ١٢٢١ في سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣١ من المجلد الرابع .

انظر اللوحة ٢٧ من المجلد المذكور ، والنقش رقم ٢٧٢١/٤٢٢ — اللوحة ٤٨ من نفس المجلد ، واللوحة ٣ من المجلد الخامس (يسار) ، واللوحة ٨ من نفس المجلد ، واللوحة ١٣ من المجلد الخامس (يمين) ، واللوحة ٢٦ (يمين) ، واللوحة ٣٤ واللوحات ٣٩ ، ٤١ ، ٤٦ من نفس المجلد ، واللوحة ٩ من المجلد السادس .

(٣) وأول ما يشاهد ذلك في نقش مؤرخ ٣٠٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٣٩ من شواهد المجلد الرابع — انظر اللوحات ٢٥ و ٢٦ و ٣٠ و ٣١ و ٣٢ و ٣٣ و ٣٥ و ٣٧ و ٤٠ من المجلد الخامس ، واللوحات ٤ و ٥ و ٧ من المجلد السادس .

(٤) انظر اللوحة المؤرخة ٣٢٠ هـ رقم ٣٢٨ في سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٤ من المجلد الخامس .

(٥) انظر الكتابة المؤرخة ٣٤١ هـ رقم ١٢٢٢ في سجلات المتحف الإسلامى — اللوحة ٤ من المجلد الخامس ، والكتابة المؤرخة ٣٥٥ هـ رقم ١٢٣٤ — المجلد الخامس .

والحق أنه لا يكاد يفرق الكتابات الأخشيديّة عن سابقاتها إلا تلك اللواحق التي أشرنا إليها آنفاً ، والتي كان من شأنها إكساب الكتابة روحاً جديدة .

وتبدو الكتابات الشاهديّة في النصف الثاني من هذا القرن ، وهو يقع في حكم الدولة الفاطمية ، غير مختلفة عن كتابات العصر الأخشيدي السابقة عليها في شيء^(١) . ويؤيد هذا ما نريد أن نذهب إليه من أنه ليست هناك حواجز سياسية تفصل كتابة عصر عن كتابة عصر آخر ، بمعنى أنه ليس هناك أسلوب طولوي وأسلوب أخشيدي وأسلوب فاطمي ، وإنما هناك أسلوب واحد متطور ، أدركته في أوقات متتابعة عوامل ارتقاء وانحطاط ، ولحقته في بعض الأحيان لواحق خاصة كان دخولها عليه من قبيل التجديد والابتداع والافتنان في الظاهرة الخطية ، وتصف بعض كتابات النصف الثاني من القرن الرابع بالجودة النسبية^(٢) .

وتبلغ الروح الجديدة التي أشرنا إليها ، والتي قلنا إنها حامت نتيجة لدخول بعض اللواحق الزخرفية على الأصول الكتابية ، غاية ظهورها في الكتابة المؤرخة ٣٨٩ هـ والرقومة ١٢٣٩ في سجلات التحف الإسلامي^(٣) ، وبما تجدر ملاحظته أن هذه اللواحق التي أدركت بعض الحروف أول الأمر ، تقصد زحرفتها أو شغل الفراغ الناشئ بينها ، لم تلبث أن أصبحت منذ نهاية هذا القرن أجزاء لا تكاد تقبل الاتصال عن الحروف التي لحقت بها — وتلك ظاهرة هامة من ظواهر كتابات هذا القرن — وقد أخطأ الذين زعموا أن هذه الظاهرة دخيلة على الكتابات المصرية ، فقد ثبت لدينا أنها اكتملت في مصر في مدى قرن من الزمان (من أواخر القرن الثالث إلى أواخر القرن الرابع) ، كما أخطأ الذين زعموا أنها من مميزات الكتابات الفاطمية ، فقد ثبت بطريق التقصى أنها وليدة الحلقات الأخيرة من القرن الثالث ، سابقة على العصر الأخشيدي ، ومتطورة خلال هذا العصر وبعده ، حتى أدركها القواطم عند دخولهم إلى مصر فيما أدركوا بها من ظواهر الفنون .

على أن شيئاً هاماً يستلفت النظر ويدعو إلى التريث في الحكم على كتابات هذا القرن ، ذلك أن كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع على الجص في الجامع الأزهر وعلى الحشب في مقصورة الجامع الحاكمي أجود بكثير من الكتابات الشاهدية للمعاصرة — يفسر ذلك أحد احتمالين :

الأول — أن تكون هاتان الكتابتان قد جودتا تجويداً مقصوداً جعل منهما كتابتين جديرتين بأثرين من أعظم الآثار الفاطمية في مصر .

الثاني — أن تكون هذه الكتابات أجنبية الطراز ، وفدت على مصر مهاجرة من شمال إفريقية مع الفتح الفاطمي .

على أن مجرد النظر إلى الكتابات الشاهدية في القرن الثالث الهجري في مصر ، يثبت أن فكرة الزخرفة التي أدركت الكتابات التذكارية ، وجدت في مصر قبل أن توجد في شمال إفريقية ، فهذه الكتابات التي ما تزال ترى على جدران رباط

(١) انظر الكتابة المؤرخة ٣٢٣ هـ في سجلات التحف الإسلامي (الترجمة ٢٢ المجلد الخامس — شواهد) .

(٢) انظر النقش المؤرخ ٣٤٤ هـ وفارنه بالنقش المؤرخ ٣٤٥ هـ (اللوحة ٢٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٣) انظر النقش المؤرخ ٣٨٢ هـ ، رقم ٩٢٠١ (اللوحة ٤٦ من المجلد الخامس — شواهد) .

(٤) النقش المؤرخ ٣٢٩ هـ رقم ٢٢٣٩ (اللوحة ٢ من المجلد السادس — شواهد) .

مسجد أبو فتاة في سوس (٢٢٢/٢٢٦ هـ) والمسجد الكبير بها (٢٢٦ هـ) ، وكلها من عصر الأغالة ، بسيطة خالية من كل زخرف .

ولما كنا قد تفحصنا خواص الكتابة في القرن الثالث وأوائل القرن الرابع ، وسردنا أنواع اللواحق الزخرفية على سبيل الحصر ، وتدكرنا أن طائفة من هذه الظواهر ينسبها الكثيرون خطأ إلى العصر الفاطمي ، كانت قد لحقت بالكتابات المصرية منذ العصر الأخشيدي ، فلا يبعد والحال كذلك أن تكون هذه اللواحق قد تطورت في مصر كانشأت فيها ابتداءً ، ولا بد أن تكون أنواع من هذه الكتابات المجودة وللزخرفة قد زينت في وقت ما مباني الأخشيديين وخدمت أغراضهم ؛ ولما كانت أسوار «المهدية» ومسجدها (أواخر القرن الثالث) لا تحمل لنا من الكتابات ما يلقي ضوءاً على نوع الكتابات الفاطمية الأولى في شمال أفريقيا ، فإنه يصعب جداً أن نتصور أن طراز هذه الكتابات المجودة للزخرفة قد وفد على مصر مهاجراً من شمال أفريقيا ، بل المرجح أن تكون ظاهرة التزيين التي تتميز بها كتابات الحقبة الأخيرة من القرن الرابع (كتابات الأزهر والحاكم) إن هي إلا تطور لفكرة التشجير التي وجدناها تميز بعض كتابات القرن الثالث - ولا عجب إذن أن تكون هذه الظاهرة قد رحلت من مصر غرباً وعرفها الفواطم في شمال أفريقيا قبل وفودهم على مصر ، ولعلهم قد جودوها في ديارهم الأولى ثم استعجبوها إلى مصر حيث لقيت على أيديهم فيها عناية خاصة .

وربما ذهب ذاهب إلى أن هذه الأساليب الكتابية الزخرفية التي نحن بصددنا أندلسية الأصل ، لا بين كتابات الأندلس (في بعض المصور) وكتابات شمال أفريقيا ومصر في العصر الفاطمي من شبه ، وبعض آخر قد يظن إنسان أن أساليب الكتابات المجودة المعروفة في مصر من أوائل العصر الفاطمي في الأزهر والحاكم ، إنما هي من أصل أندلسي ، إلا أن ذلك بدوره بعيد عن الصواب ، فقد ثبت بالتقصي أن كتابات الأندلس في القرن الثالث الهجري كانت من النوع البسيط ، ظهر لنا ذلك بالنظر إلى مجموعة الكتابات التي جمعها « ليفي - بروغنسال » من كتابات الأندلس في ذلك القرن (١) .

ولما كانت بواكير الزخارف الكتابية قد ظهرت في مصر دون غيرها من بقاع العالم الإسلامي في القرن الثالث ، وجع الزعم القائل بأن اللواحق الزخرفية التي عرفناها في العصر الفاطمي إنما هي من ابتكار المصريين .
[انظر للملحق الثاني في نهاية البحث عن اللواحق الزخرفية الكتابية] .

والملاحظ بصفة عامة أن كتابات الأندلس (للغرب الإسلامي) تتأخر في تطورها فترة زمنية تقرب من القرن عن الكتابات المصرية ، فهي في القرن الثاني وأوائل القرن الثالث ، تشبه كتابات القرن الأول وبدايات القرن الثاني في الشرق الإسلامي ، وكتابات الأندلس من القرن الرابع تغلب عليها البساطة وإن أدركتها بعض اللواحق الزخرفية التي عرفت في مصر قبل ذلك بزمان .

والحق أن كتابات الأندلس ظلت تغلب عليها تلك البساطة حتى آخر عهد الأندلس بالكتابات الكوفية ، وهي في مجموعها مهما اتصفنا بالزخرف ، لم يقدر لها أن ترتفع إلى مستوى كتابات العصر الفاطمي للزخرفة في مصر .

(١) انظر الأشكال في كتاب ليفي - بروغنسال .

نعود إلى أهم الكتابات الشاهدية في القرن الرابع الهجري ، وقد حصرنا البحث في عدد من هذه الكتابات رأينا . أكثر إظهاراً لحواص هذا القرن ، وأكثر إفصاحاً عن فكرة التطور التي نحرص على إثباتها - أما هذه الكتابات التي اخترناها وخصصناها بالدراسة ، فهي :

- ١ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٢٠ هـ و مرقومة ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة - (شكل ٣٦) .
- ٢ - نقش مؤرخ ٣٢٢ هـ من مجموعة يوسف أحمد - (شكل ٣٧) .
- ٣ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٤١ هـ و مرقومة ١٢٣٢ في السجلات المذكورة - اللوحة ٢٤ المجلد الخامس - شواهد (شكل ٣٨) .
- ٤ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٥٥ هـ و مرقومة ١٢٣٤ في السجلات المذكورة - (شكل ٣٩) .
- ٥ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٦٣ هـ و مرقومة ١٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة - (شكل ٤٠) .
- ٦ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٢ هـ و مرقومة ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة - (شكل ٤١) .
- ٧ - كتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٩ هـ و مرقومة ١٢٣٩ في سجلات المتحف المذكور - (شكل ٤٢) .

نقش مؤرخ ٨٣٢٠^(١)

١ — مادته : رخام

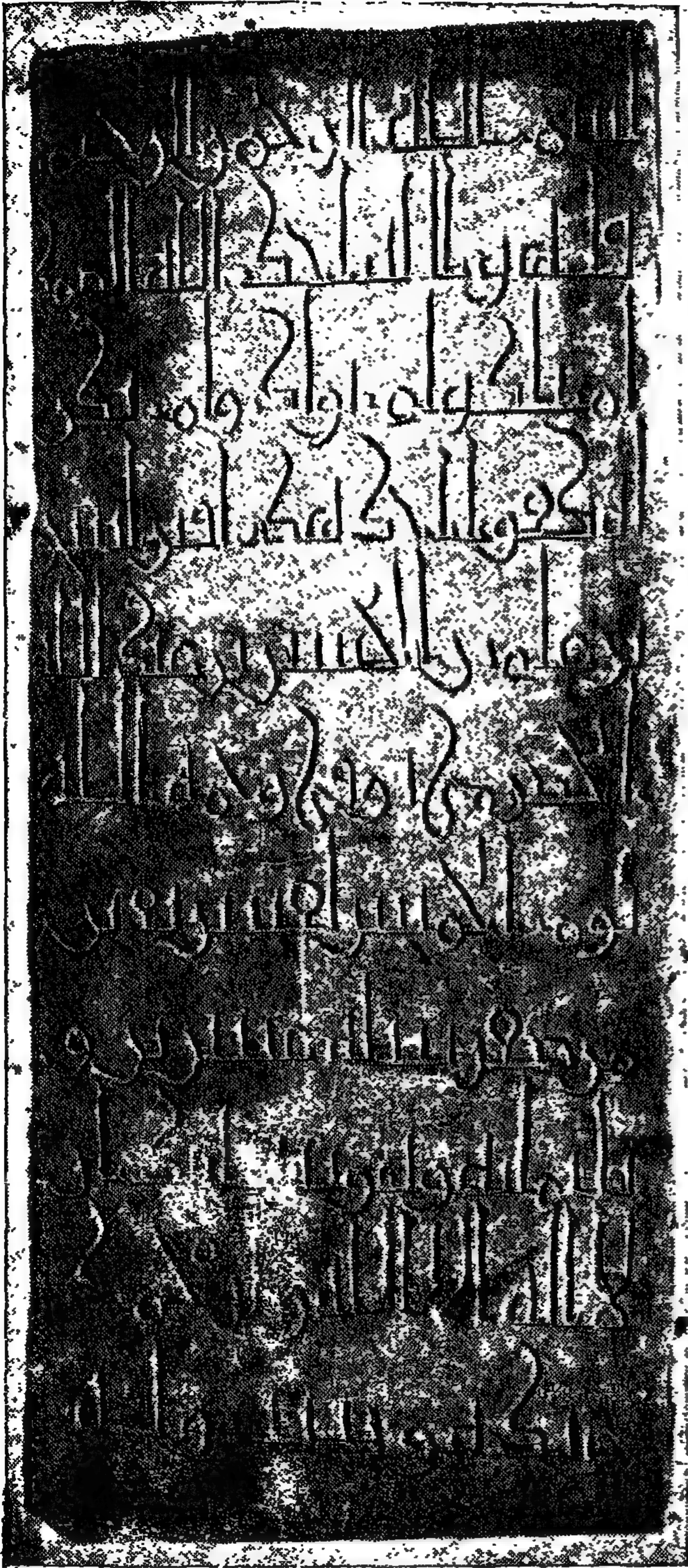
٢ — أبعاده : ٣٥ X ٧٩ سم

٣ — جهة وروده : غير معلومة .

كتابة هذا النقش (شكل ٣٦) مرفعة غائرة ممتازة بشدة تقويم سطورها واتساع ما بينها ، وهي في مجموعها رائعة بهجة ، تسترعى النظر بقوامها المرفعة وعراقاتها المستديرة ، تخالف الكتابات المعاصرة بما فيها من التوسيع القصود واستطالة القوائم نوعاً — ولعل ذلك سر ما فيها من جمال ، بها من ظواهر تقدم الخط : ترطيب في عراقات الراء والنون والواو والسين وفي شكلى الدال والكاف ونهاية الياء المختمة ، على نحو أكثر تهذيباً وارتقاء مما ألفناه في كتابات القرن الثالث ؛ وتكاد هذه الكتابة تكون فريدة في نوعها ، لا يربطها بمجموعة الكتابات المعاصرة لها والسابقة عليها سوى القليل من الروابط الفنية ، وهي تبعد عن كتابات العصر الطولوني الغليظة ، القصيرة القوائم ، بعداً واضحاً .

يقع هذا النقش في نهاية الفترة المباسية السابقة للعصر الإخشيدي ، وهو يمثل آخر حلقة من حلقات تطور الكتابة في ذلك العصر .

وتكاد تنحصر أساليب الكتابة في هذا العصر في أنواع ثلاثة : (١) كتابات معرشة بارزة قصيرة القوائم على نحو ما كان مألوفاً في العصر الطولوني ، بدأت تختفي وتحل محلها كتابات مرفعة غائرة قليلة الجودة . ف كتابات مرفعة قليلة الجودة لا تجرى على قاعدة ثابتة ، لم يراع في إنفاذها أى جهد فني ، ومعظم كتابات العصر الإخشيدي الشاهدية من هذا



شكل (٣٦) نقش مؤرخ ٨٣٢٠ ، رقم ١٢٢٨ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامى . .

النوع^(١) (ج) وكتابات أقرب إلى التثليث منها إلى البسط والتدوير^(٢).

وتعتبر هذه الكتابة فأخرة عصر جديد من عصور الخط التذكاري يمتاز بمعدل جديد يبدو لأول وهلة في نسبة عرض الحروف القائمة إلى ارتفاعها، لعله للمعدل « الفاطمي »، ويسترعى النظر في كتابة هذا النقش من الظواهر الجديدة ارتكاز الفاء والقاف المتوسطتين على قائم قصير — للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢٤].



لوحة [٢٤] أبجدية مستخلصة من النقش المؤرخ ٣٢٠ هـ سالف الذكر

(١) انظر شواهد القبور : المجلد الخامس اللوحات ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ .

(٢) انظر شواهد القبور المجلد الخامس اللوحات ٧ (رقم ١٢٢٩) و ١٠ (رقم ١١٧/٣١٥٠) و ١٩ (رقم ١٢٧٠٨)

و ٢٢ (رقم ١٢٦٢٧) .

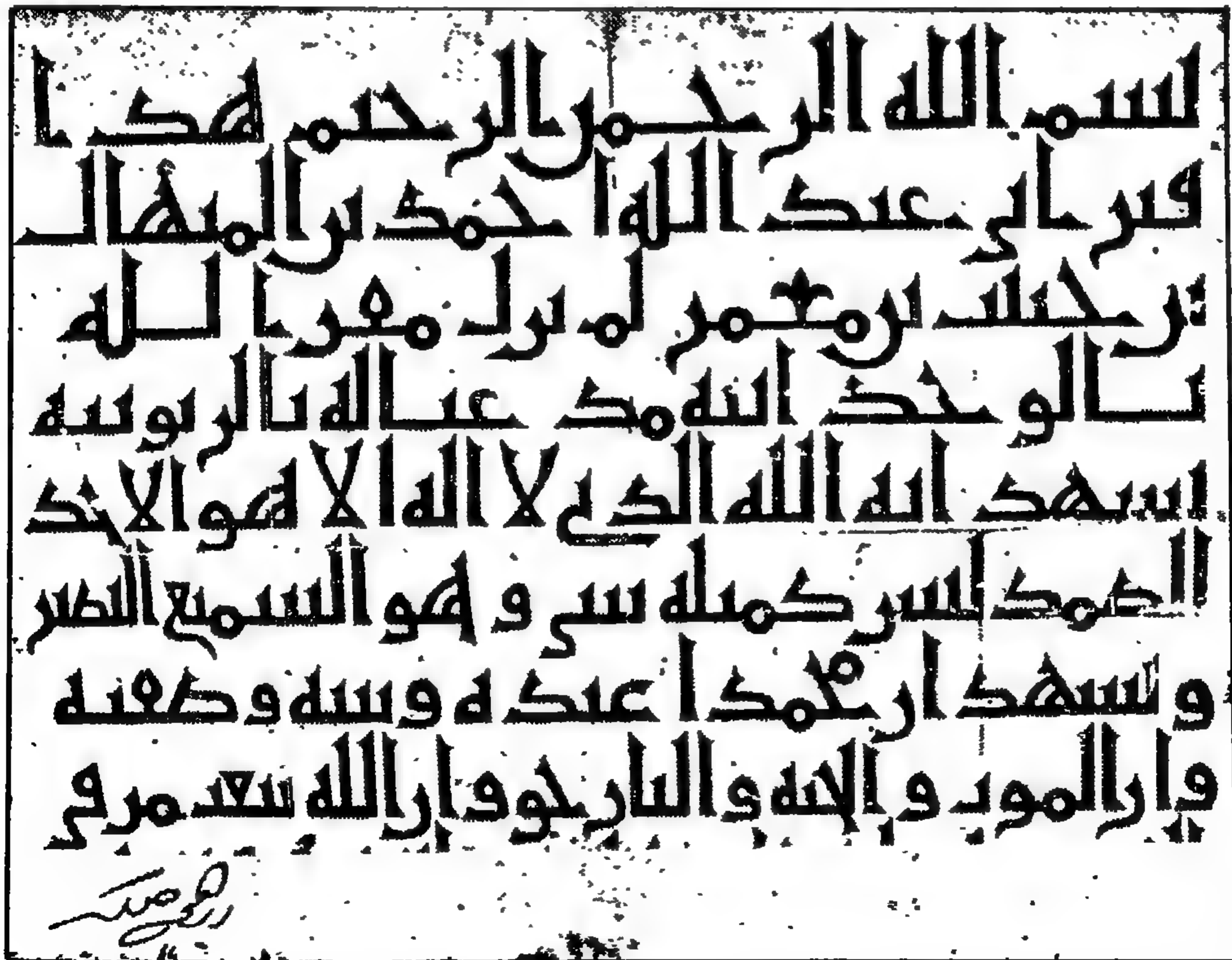
نقش مؤرخ ٥٣٢٢

(من مجموعة المرحوم يوسف أحمد)

كتابة هذا النقش (شكل ٣٧) من الفترة العباسية السابقة لحكم الإخشيديين في مصر ، وهي مجودة إلى حد كبير ، ولعل بد الأستاذ يوسف أحمد قد جرت فيها بذلك التحسين الذي فطرت عليه ، ولا غرو ، فقد كان يميل رحمه الله إلى إبلاغ الكتابات التي ينقلها حد للثل الأعلى ، فلا تروقه كلمة من نص عدا عليها عادى الزمن قفلا من ملأسة متونها أو أتلغ منها حرفاً أو بعض حرف ، كان لا يدعها عند النقل على تلك الحال ، وإنما يعمل فيها يده بالإصلاح ، يقيس المجهول على العلوم ، فإن عز الليل ، تعاون خياله الحصب مع يده القوية المترنة فأبدع الحرف أو الحروف المأقصة ، فخرى مجموع الكتابة على وتيرة واحدة .

ونحن نعتد أن هذه الكتابة المؤرخة ٥٣٢٢ ، لابد أن تكون قد خضعت في كثير أو قليل ليد يوسف أحمد وخياله ، فحالت كما تشهد الصورة المثبتة غاية في إحكام صنعة الخط ، ملساء المتون ، مفتحة العيون ، كثيرة الائتلاف قليلة الاختلاف .

ويسترعى النظر في هذه الكتابة إطالة في مساحة عراقة النون ، وترطيبها ترطيباً شديداً على نحو لم نألفه من قبل ،

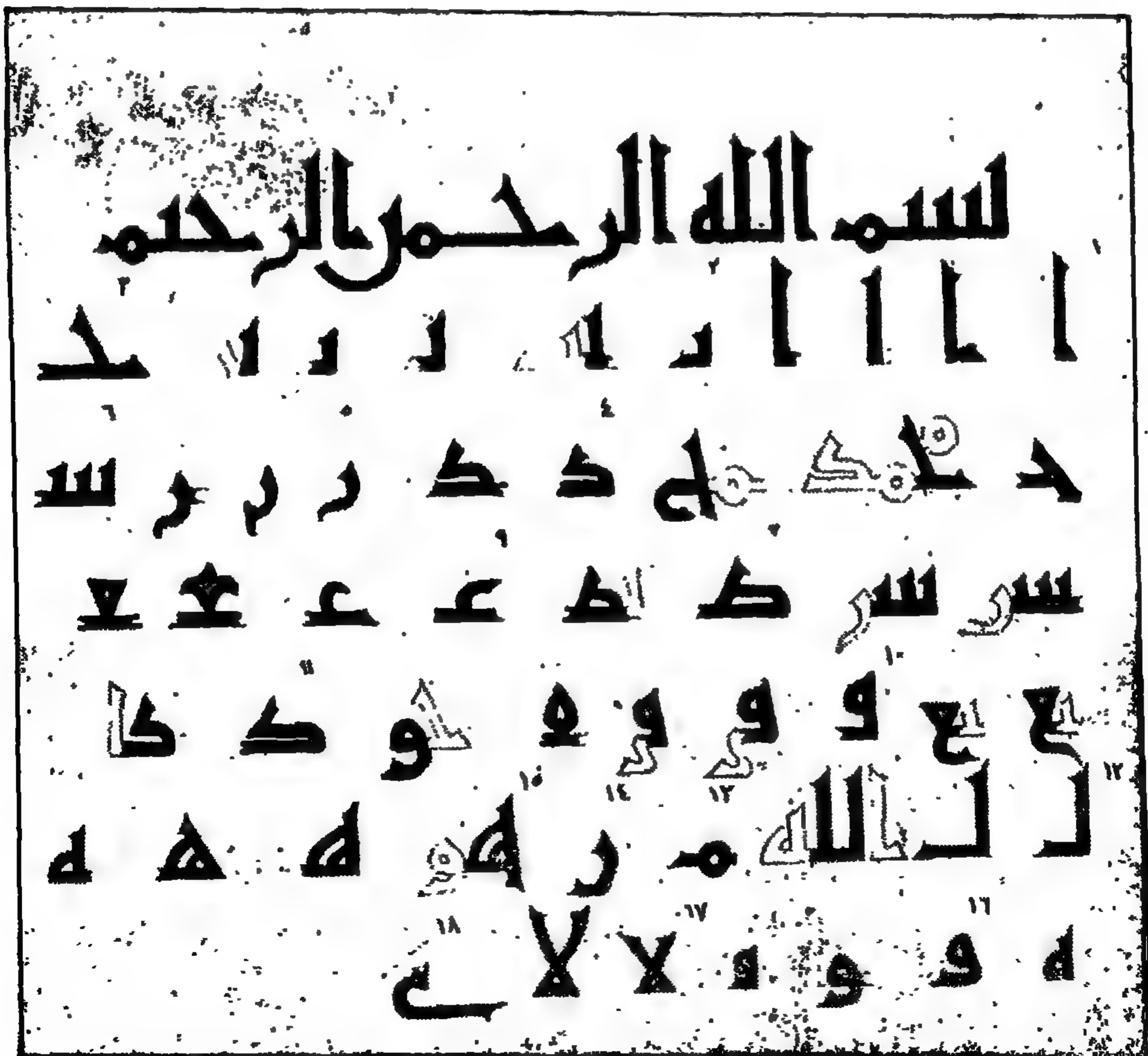


شكل (٣٤) نقش بارز من العصر الطولوني ، نقله الأستاذ يوسف أحمد بطريقة « الاستمباغ » للوضوح -- رقم ٣٠١٥

وإسبال عراقة الرء وإنهاؤها بشعيرة ، وإبداع عين متوسطة على هيئة أوراق الزنبق ، وترطيب مؤخر الصاد ، ومنجم مقدمها والصعود بسنها إلى ما فوق تسطيحها العلوى ، وإطالة في بسط اللام المفردة فوق خط تسطيح الكتابة — مما لم يعرف من قبل ، ويلحظ الإنسان في هذا النقص من الظواهر الكتابية القديمة : سقوط منجم الحاء المتوسطة في كلمتي الجبة وحيا عن خط استواء الكتابة ، ورسم العين المتوسطة على هيئة اللام ، كما يلاحظ من الظواهر الكتابية الجديدة سقوط اللام الثانية في لفظ الجلالة عن مستوى التسطيح في هيئة تفويص ضيق ، وفي هذه الكتابة ميل إلى الاستمداد في كلمة الرحمن — سطر ١ ، وفي لفظ الجلالة — سطر ٣ ، وبالوحدانية — سطر ٤ ، وإلى زيادة بسط الدال والذال في الكلمات التي أجرى فيها الاستمداد ، ليكون كما في كلمتي « بالوحدانية » ومذعناً — سطر ٤ وكما في كلمة عبد الله — سطر ٢ .

وهذه الكتابة جارية على نسبة فاضلة ، يبلغ عرض ألفها بالنسبة لطولها ١ : ٨ تقريباً ، وهذا سر من أسرار جودتها وجمالها (١) .

للتعليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥]



لوحة [٢٥] تحليل أبجدى للنقش رقم ٣٠١٥ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

(١) راء : أدب هذا الخط وهندسته ، والنسبة الفاصلة به ، من ٩١ وما بعدها ، من ١١٥ وما بعدها .

نقش مؤرخ ٣٤١ هـ^(١)

٣ — جهة وروده : غير معلومة

٢ — أبعاده : ٥٤ × ٢٣

١ — مادته : رخام

كتابة هذا النقش (شكل ٣٨) جارية على أصول الخط التذكارى البسيط ، مقومة السطور ، بادية الجودة ، مرفعة بعض الشيء ، محفورة في الحجر ، أظهر صفاتها تناسب الحروف وحسن تركيبها ، حتى لقد بدت في مجموعها كتابة بهجة رائقة ، والكتابات الشاهدية التي من هذا النوع من القرن الرابع ، قليلة ، الأمر الذي يعث على كثير من الظن بأن هذا القرن لم يمن بهذه الظاهرة من مظاهر الفنون إلا بمقدار .

تمتاز كتابة هذا النقش إذا قورنت بكتابة النقش السابق (٣٢٠ هـ) بقصر الطوالع وغلظها نوعاً ، كما تمتاز في الجملة بآزان الحروف ، مما يدل على أن الد التي أتخذتها في الحجر يد قوية مقتدرة .

وبهذه الكتابة من الخصائص المميزة : ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً مرتبطاً من أعلاها جهة اليسار ، ونزولها عن مستوى التسطيح في شكل تقويس ضيق ، ورسم الدال على هيئة زاوية ، والصاد وأختم والطاء وأختماً بإستان لا ترطيب فيهما ، وثنى نهايات المراكات وترفيعها — اللهم إلا في القليل حيث تنتهى بعض المراكات معرضة مشظاة ، واليمين موسعة الفتحة معرضة الطرفين مشظاة .

وفيما عدا ذلك لا تختلف هذه الكتابة في كثير عن الكتابات المجودة السابقة عليها .

ويتبين من قراءة النص الشاهدى لهذا النقش أن هذه البلاطة تحمل اسم « الحسن بن أحمد بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن إسماعيل بن محمد بن عبد الله بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب » ولعل تلك الجودة الظاهرة التي تتجلى بها كتابته راجعة إلى أنه صنع في مصر لشريف هاشمى في عصر كثر فيه تمجيد آل البيت بتأثير الدعوة الفاطمية ، وكان ذلك قبيل غزو الفاطميين لهذه الديار .

للتحليل الأبجدى : أنظر اللوحة [٢٥] .

(١) رقم ١٢٣٢ في سجلات شواهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .



شكل (٣٨) نقش مؤرخ ٣٤١ هـ ، رقم ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة



لوحة [٢٦] تحف الخدي للشيخ رفد ١٢٣٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

نقش مؤرخ ٨٣٥٥^(١)

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٨٤ × ٢٧ سم ٣ — جهة وروده : غير معلومة .

هذا النقش (شكل ٣٩)^(٢) وكثير غيره من نقوش العصر الإخشيدى المتأخر يحمل كثيراً من مظاهر الكتابات التي يزعم الكثيرون أنها فاطمية ، وما هي إلا تطور لكتابات مصر على مدى القرنين الثالث والرابع الهجريين ، وقد سبق لنا أن أشرنا إلى تلك الظواهر في موضع آخر ، ولا بأس أن نجملها هنا مرة ثانية لدل على ما نريد أن نذهب إليه من أن الظاهرة الخطية تطورت في مصر بنأى عن المؤثرات الخارجية حتى غدت لها على الزمن صفات خاصة ظن أن للأحداث السياسية دخلاً فيها ، وكان من ذلك أن نسبت الخطوط خطأ إلى الأسرات الحاكمة ، والخط ظاهرة اجتماعية ترتبط بالزمان والمكان أكثر من ارتباطها بأحداث السياسة .



شكل (٣٩) نقش مؤرخ ٨٣٥٥ رقم ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ونحن نلخص ما في هذه الكتابة من تلك الظواهر فيما يلي :

- ١ — علو الباء البتداء وما في معناها حتى تباغ مبالغ الحروف الطالعة طولا .
- ٢ — ثنى اللام الثانية في لفظ الجلالة ثنياً مرتبطاً جهة اليسار ، وسقوطها تقويس عن مستوى التسطيح .
- ٣ — ارتكاز الفاء للتوسطة على قائم قصير ، وتلويزها ، وتسنين هامتها .
- ٤ — ترطيب العين للتوسطة والياء المختمة وإضافة فرع نباتي إليها وتوريقها .
- ٥ — إسقاط الحروف عن مستوى التسطيح بطريقة التقويس ، في غير لفظ الجلالة [اللوحة : سطر ٢ ، ٥] .
- ٦ — الصعود بمراقبة الياء المختمة في شكل تقويس موسع معلى حتى يسكاد يدرك نهاية الحروف القائمة .
- ٧ — والناظر إلى كتابات هذا العصر بوجه عام ، يرى غير ما قد لنا من الظواهر ما سبق أن أشرنا إليه من تحويل استمداد الميم المختمة إلى شبه فرع نباتي ينثني فوق تدويرها ذات اليمين ، ثم تعود إلى الاثناء ذات اليسار حتى يبلغ مبلغ الطوالع طولا — كما يلاحظ ميلاً إلى تحويل استدارة الميم إلى نوع من التلويز ، ويدرك رغبة الكاتب في تحويل طالع الطاء إلى خط مستقل إلى اليمين ينثني في تقويس موسع إلى اليسار ، يستقر فوق نهاية تلويزها ، كما يجد ميلاً إلى رسم الهاء المشقوقة على زاوية مع كثير من « الترطيب » أصاب الهاء بقدر ما فقدته الصاد وأختها والطاء وأختها حيث استعالت هذه الحروف في كتابات هذا العصر إلى حروف

(١) رقم ١٢٣٤ في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة .

(٢) انظر الشواهد المرقومة ٢٨٤٧ و ٢٧٢١/٤٣٢ واللوحة ٣٧ المجلد الخامس — شواهد .

شديدة اليبس ، تكاد تخلو من كل ترطيب ، وهو يدرك فوق ذلك كله المل الشديد إلى ترطيب عرافات الراء والنون وجمعها والصمود بها في تقويس موسع جهة اليمين ، ثم الرجوع بها على نحو شبيهه بالسابق ناحية اليسار (١) .
للتحليل الأبجدي : أنظر اللوحة [٢٧] .



ن ١٠٠ [٢٧] - بين أبجدي لأش المؤرخ ٨٣٥٥ ، رقم ١٢٣٤ ن سجلات المتحف الإسلامي بـ القاهرة

(١) انظر اللوحين ٣١ و ٣٧ (المجلد الخامس - شواهد) من العصر الإخشيدي ، ثم قارنهما باللوحة ٤١ من العصر العاطمي (المجلد الخامس - شواهد) ، واللوحة رقم ١ (المجلد السادس - شواهد) من العصر العاطمي .

تقش مؤرخ ٨٣٦٣^(١)

- ١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٤٦X٥٣ سم ٣ — جهة وروده : غير معروفة .
- كتابة من خلافة العزيز أبو تميم معد أول الخلفاء الفاطميين بمصر (شكل ٤٠) عليها مسنعة من البساطة والرونق تبدو لأول وهلة خالية من خصائص العصر الذي تقش فيه ، إلا أن التريث في النظر إليها يدخلها في عداد كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، بما تحمله من الخصائص الآتية :
- ١ — ارتفاع الباء البتداء إلى علو الحروف الطالعة .
- ٢ — استلقاء طالع الطاء إلى الخلف .
- ٣ — رسم الدال على زاوية .



شكل (٤٠) تقش مؤرخ ٨٣٦٣ - في سجلات المتحف الإسلامي رقم ٨٨٥١

- ٤ — الصعود بمرافقة الواو في شكل تقويس موسع إلى علو يبلغ نهاية الحروف الطالعة .
- ٥ — ترطيب الراء والنون والواو
- ٦ — وتكاد تمتاز هذه الكتابة عن غيرها من كتابات العصر بترطيب جبهة الجيم وأخواتها بشئ مشعر منكب ، كما في الخطوط اللينة ، وسقوط جزئها المضجع عن خط استواء الكتابة ، والهاء المتوسطة مدورة مشقوقة ، نصف شقها فوق مستوى التسطيع ونصفه الآخر تحت ، والكتابة فيما عدا ذلك ممجعة (مقبوضة) على نقيض الكتابات الكوفية التذكارية أجمع ، ولعل هذا المعجم (فقط) دخيل عليها غير معاصر لها .
- للتحليل الأيجدي : انظر اللوحة [٢٨]

(١) رقم ٨٨٥١ في سجلات المتحف الإسلامي في القاهرة .

اسم الله الرحمن الرحيم

٢١

الحمد لله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

والذي هدانا الله لنكون من المؤمنين

مؤمنين بالله وبررسله
والذين هم على صراط مستقيم

نقش مؤرخ ٣٨٢ هـ^(١)

١ — مادته : رخام ٢ — أبعاده : ٧٨ × ٢٣ سم ٣ — جهة وروده : الوجه القبلى .

كتابة من خلافة العزيز أبو منصور نزار ثانى الخلفاء الفاطميين بعصر (شكل ٤٦) ، فريدة فى نوعها بين الكتابات الشاهدة معرضة يدو فيها إحكام الصناعة الخطية على وجه لم تألفه حتى الآن فى كتابات هذا القرن ، فليس بين مئات الكتابات الشاهدية السابقة واللاحقة لهذه الكتابة شىء يشبهها فى جودة الخط والحفر



شكل (٤٦) نقش قدى مؤرخ ٨٢ هـ ٣ — رقم ٩٢٠١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

ولعل السر فى تجويد هذه الكتابة راجع إلى أنها صنعت لهاشمى من آل البيت ، هو (أبو القاسم) يحيى بن طلى بن محمد [بن ...] جعفر بن الحسن بن الحسن بن طلى بن أبى طالب^(٢) فى عصر من أكثر عصور الإسلام إعلاء لشأن آل محمد .
يمثل هذا النقش شيئاً غير قليل من خصائص الكتابة فى هذا القرن على نحو مجود ، وكتابته تعتبر مثلاً أعلى لكتابات الشواهد ، وهى لا تقل إتقاناً وروعة عن أعظم الكتابات شأناً فى العصر الفاطمى ، تمتاز إذا قورنت بكتابات الأزهر والحاكم

(١) رقم ٩٢٠١ فى سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(٢) قراءة هـ فيت هـ — شواهد القبور ، المجلد الخامس من ١٩٠ رقم ١٩٨٩



لوحة [٢٩] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٨٢٨٢ - رقم ٩٢٠١ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

بالبساطة برغم تلك المجاولات الزخرفية التي تبدو لأول نظرة في هذه الكتابة الفريدة ، ويمكن أن نلخص تلك المحاولات فيما يلي :

١ - - توريق بسيط يلحق عراقة النون فيما قبل جمعها بقليل .

٢ - « زائدة » على هيئة فرع نباتي لا ينطلق من نهاية بسط الميم ، بل يرتكز بترفع فوق منتصف انبساطها .

٣ - افتنان في رسم العين المتوسطة بإضافة زائدة مثلثة فوق قمتها .

٤ - زيادة في اثناء جبهة الجيم واختها .

٥ - على أن ما بهذه الكتابة من مبالغة في تفتيح قعر الحروف الطالمة ونهايات الحروف بوجه عام ، يكاد يكون في ذاته نوعاً من الزخرف .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٢٩] .

نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ^(١)

١ - مادته : رخام ٢ - أبعاده : ٦٨ × ٥٢ سم ٣ - جهة وروده : غير معلومة .

كتابة من خلافة الحاكم أبي علي منصور ثالث الخلفاء الفاطميين بمصر شكل (٤٢) باسم واحد من سلالة الحسين بن علي بن أبي طالب ، ومن عجب أن تكون هذه الكتابة ثلاثة الكتابات الشاهدية المجودة للمروفة عن هذا القرن ، لواحد من آل البيت أيضاً ، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن الخط الجميل المجود كان في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري وفقاً على

خدمة التشيع لآل البيت ، ولا يبعد أن يكون كل ما لحقه من زخرف وما أصابه من تحسين وما أدركه من اقتتان ، كان قرين تلك الحركة الدينية القوية التي شملت وادي النيل من لدن نهاية حكم الدولة الإخشيدية حتى نهاية عصر الفاطميين .

ولا يبعد أن يكون الخط قد لعب دوراً هاماً في خدمة الدين في العصر الفاطمي ، فافتصرت الأنواع القومية منه على تحمية المساجد والأضرحة ، وخص آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم بأرقى ما عرف من أنواعه تخليداً لذكورهم ، يفسر هذا ما نراه سائداً في الكتابات الشاهدية الأخرى من قلة العناية ، سواء من حيث صناعة الخط أو صناعة الإنجاز .

يميز هذه الكتابة المشرفة على نهاية القرن تجويد لا بأس به ، رغم ما فيها من عدم التناسب بين نخانة الحروف ، وتزاحم السطور والحروف ، وهي بالقياس إلى نقش ٣٨٢ هـ كتابة أقل جودة وتحسيناً ، ومهما يكن من أمرها ، فإن بها من الخصائص الكتابية ما يمكن أن نجمله فيما يلي :

١ - زيادة في تقويس جهة الجيم واختيها حتى لتبدو في هذه الكتابة « منكبة » فوق الحرف الذي يليها .

٢ - ترفيع عراقات الراء والواو وعدم جمعها ، واتهاؤها بثني مرفع .



شكل (٤٢) نقش مؤرخ ٣٨٩ هـ - رقم ١٢٣٩ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) رقم ١٢٩٣ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

- ٣ - تلويز تدوير الواو في بعض اللواضع .
- ٤ - جمع عراقا الرائ وإنهاؤها بقام رأسى قصير ، وكذلك جمع عراقا القاف والنون وإنهاؤها بزائدة . الله إلى اليسار ، مع إلحاق ورقة نباتية قبل جمعها مباشرة .
- ٥ - ظهور الزخرفة الورقية التي رأيناها في بعض الكتابات السابقة ، في عراقات الرائ والقاف وما في معناها .
- ٦ - ظهور نوع من الياء المفردة والياء المختمة تحمل فيه التزوية محل الترطيب .
- ٧ - ظهور نوع من الهاء للتوسطة على شكل نصف دائرة فوق مستوى التسطيع ، شقت شقاً رأسياً بخط عمال قليلا جهة اليمين ثم ينتهي في تعريض جهة ، اليسار ، على أكثر من هيئة واحدة .
- ٨ - ظهور نوع جديد من حرف اللام ألف تملو فيه الألف ، عن اللام وتكتب فوقها .



لوحة [٣٠] تحليل أبجدى للنقش الأورخ ٣٨٩ هـ - رقم ١٢٢٩ ق سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة

٩ — بسط عراقة المين المختمة في كلمة (يشفع) .

١٠ — ظهور الاستمداد بعد اختفائه طويلا ، وتحليته بتقويسات تخفف من الملل الذي يتبع الاستمداد عادة ، وتملأ بعض الفراغ الذي يخلقه الاستمداد .

١١ — تسقط اللام البتداء حتى مستوى التسطيع ، ثم تتصل على شكل زاوية حادة بالحاء المتوسطة على نحو غير مألوف ، كما في كلمة (الحق) — وتتصل الحاء المتوسطة بالجيم التي تليها بطريقة مماثلة كما في كلمة (الحجة) .

١٢ — ذلك فضلا عن عقف اللام الثانية في لفظ الجلالة جهة اليسار ، وغيرها من اللامات (كما في كلمة ليلة) ، وسقوط تلك اللام بتقويس عن مستوى التسطيع .

للتحميل الأبعدى : أنظر اللوحة [٣٠] .

الفصل السادس عشر

كتابات الجص في الجامع الأزهر ٣٦٩ هـ

يلحظ المتتبع لحلقات التطور في الظاهرة الكتابية الكوفية أن تدهوراً واضحاً في الكتابات التذكارية القبرية بدأ يظهر مع الحلقات الأولى للقرن الرابع الهجري ، وأن الغالبية من هذه الكتابات (أو النقوش) تتصف بعدم الجودة وبالتأخر الذي يضمنها دون كتابات القرن الثاني ، وفي مجال المقارنة تبدو كتابات القرن الثالث كما لو كانت « طفرة » وقتية جاءت نتيجة للمنافسة الفنية بين مصر والعراق كوجه من وجوه المنافسة السياسية .

ولا يبدو الأمر في هذا المجال أن يكون نوعاً من الوهم ، لأن النقوش القبرية قد صارت مع الزمن مجرد تسجيل للوفاة على أي وجه يكون التسجيل ، وبمبادرة أخرى صارت نوعاً من الإنتاج الفني الذي يسد مطالب عامة الناس دون الخاصة ، وأن الخاصة لابد أن تكون قد لقيت طائفة ممتازة من صانعي النقوش عملت لها ، وأن الإجابة البادية في كثير من نقوش القرن الثالث كانت من صنع هؤلاء ، يدل على ذلك ويؤكد أن القرن الرابع الهجري والقرن الذي يليه لم يخلوا من نقوش قبرية فيها كثير من الملاحظة والحسن والجريان على قواعد الخط الكوفي ، ومن هذه تلك النقوش التي صنعت لنهر من آل البيت تسجيلاً لوفائهم على ما مر بنا .

على أن هناك دليلاً واضحاً على أن الكتابات التذكارية التي زينت العمارة في القرن الرابع والقرن الخامس والقرن السادس كلها آيات في جودة الكتابة وجريانها على النسبة الفاصلة وزخرفتها والإبداع فيها إلى الدرجة التي تضمنها في مصاف أجمل النقوش التي ظهرت في أماكن أخرى من العالم الإسلامي ، وبالأخص في شمال العراق في ظل الأتابكة العظام من حكم الوصل وديا بكر ، الأمر الذي يبعث على الاعتقاد بأن الخط الجيد والإبداع في صناعة النقوش ، قد خصت بهما طائفة من الناس ، هي الطائفة القادرة على مكافأة الصانع وتقدير جهودهم الفنية ، وأن الإنتاج الفني الكتابي استعمل على العامة ليكون في خدمة الخاصة وحدهم .

ومهما يكن من الأمر ، فإن الظاهرة الفنية الكتابية والتجديد فيها يرجع الفضل فيهما بلا شك إلى الجهود التي بذلها عامة الصناع في شرق العالم الإسلامي لتجويد الخط التذكاري ، ففي المدرسة الشعبية الكتابية التي أنتجت للعامة تخرج المجودون من صانعي النقوش ومزخرفيها والمبدعين في مجالها — هؤلاء استأثرت بإنتاجهم عليه الناس ، استفادت من فهمهم في عملية البناء بالأشرطة الكتابية الزخرفية على واجهات الأبنية المدنية والدينية ، وفي تفاصيلها المعمارية ، في أروقة المساجد — في المقود والمقصورات والمحاريب والمنابر والشاهد .

وتشهد القرون الثلاثة الهجرية ، الرابع والخامس والسادس ، في مصر ، نماذج رائعة من النقوش الكوفية المزخرفة لازمت فن العمارة وخدمته ، وكانت عنصراً متميزاً من عناصر زخارفه ، منها نقوش الجامع الأزهر في الجص ، ونقوش الجامع الحامكي في الحجر والخشب ، ونقوش محاريب العصر الفاطمي في الجص حول المحاريب وفي الجامع الأقمر ، وجامع الصالح طلائع بن رزيق وعلى أسوار القاهرة التي أنشأها بدر الجمالي .

وظلت النقوش الكوفية التذكارية مستخدمة في تلمية المباني وتفصيلها المعمارية الداخلية في العصرين الأيوبي والمملوكي في مصر ، ومنها أمثلة جميلة حُفرت في الخشب في العصر الأيوبي وركبت في التغطيات الرخامية في العصر المملوكي داخل المساجد ، ومن أروع أمثلتها الشريط الكتابي الذي يحلى الجزء العلوي من حوائط مدرسة السلطان حسن المملوكي .

ومن ثم نرى أنه لا مناص من معالجة طائفة من النقوش الكوفية الهامة التي زينت العمارة الفاطمية .

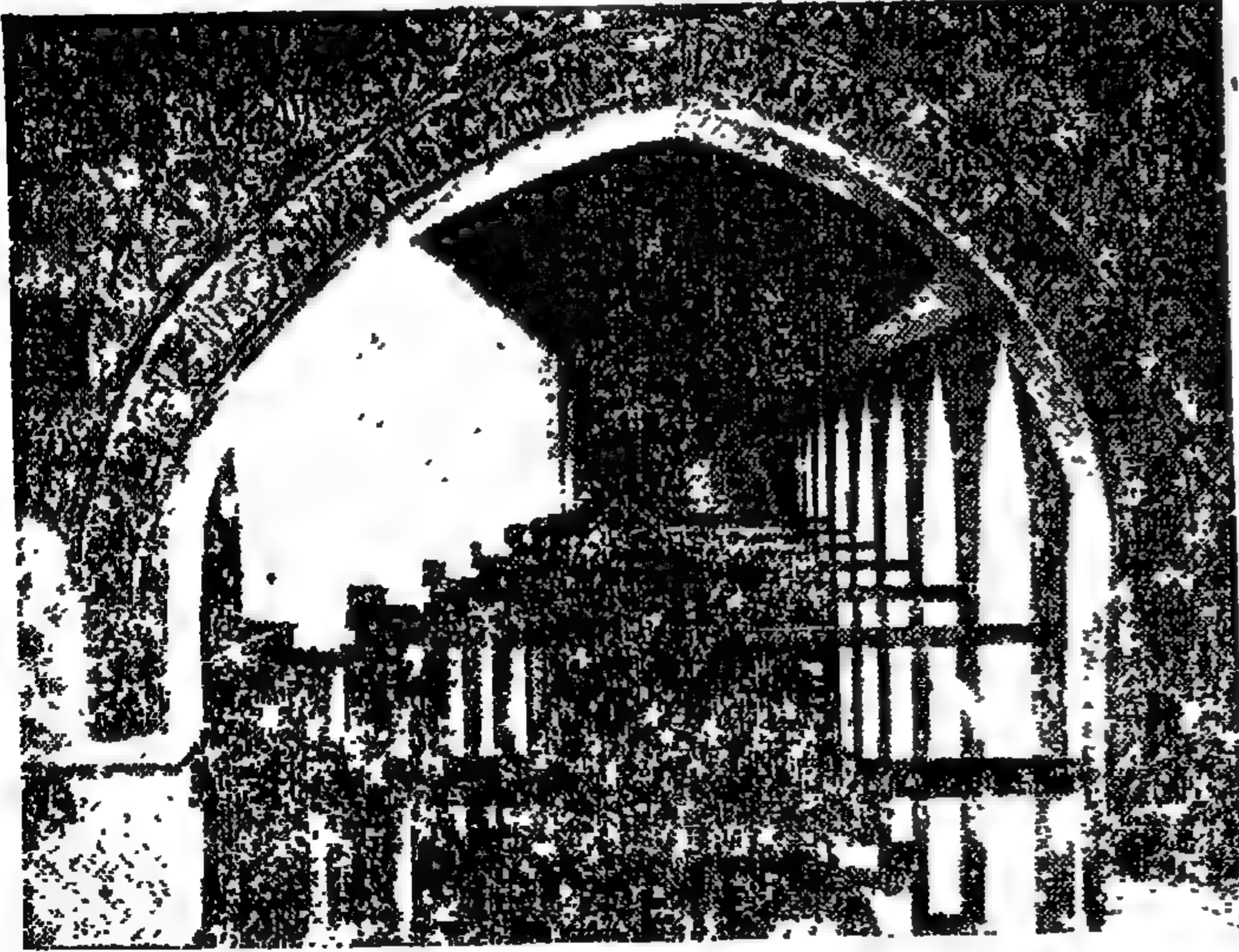
ونبدأ بالكتابات التي لا تزال ترى في الجامع الأزهر من عصر التأسيس وبعده ، لترددها بالكتابات التي ترى في جامع الحاكم بأمر الله ، وبكتابات أخرى نرى أن تشملها هذه الدراسة لتحقيق غايتين :

أولاهما : بحث العلاقة بين هذه النقوش والنقوش الشاهدية المصرية المتطورة عبر القرون الثلاثة المحريرة الأولى .

وثانيهما : دراسة هذه النقوش دراسة مستقلة لإظهار قيمتها الفنية .

وكتابات الجامع الأزهر التي نرى منها مثالا في شكل (٤٣) سواء منها ما يوجد على جانبي المجاز المؤدى إلى المحراب القديم حول العقود ، أو في الإفريز الدائر حول حوائط رواق القبلة ، هي أول الكتابات « الرسمية » الفاطمية في مصر .

وبمقارنة هذه الكتابات بالكتابات الدارجة ، نجد الصلة بينهما تكاد تكون منعدمة^(١) ، وكتابات الأزهر هذه أشد من أن تبلغ من العرض درجة كبيرة ، يكاد العنصر الخطي فيها يشغل عرض الأشرطة ، والزخارف المألفة فيها ورقة نباتية بالغة من الإتقان درجة كبيرة ، وأسلوب هذه الزخارف شديد الشبه بأسلوب الزخارف في مقصورة الجامع الحاكمي .



شكل (٤٥) نموذج من كتابات الجامع الأزهر المحفورة في الجص ،
مؤرخ ٣٦١ هـ

والذي يسترعى النظر ويدعو إلى التفكير .
ملياً أن أسلوب الكتابة في الجامع الأزهر يختلف في مجموعه عن أساليب الكتابة المتطورة في مصر في القرن الثالث ، الأمر الذي يبعث على الظن بأن الفاطميين ربما كانوا قد جلبوا إلى هذه الديار في رحيلهم إليها من شمال أفريقيا فناً كتابياً زخرفياً خاصاً ، تطور في شمال أفريقيا تطوراً سريعاً وعظيماً في مدى نصف قرن من الزمان (٣٩٧ - ٥٣٤ هـ) .

على أن هذا الافتراض قد يكون صحيحاً وقد لا يكون ، وكنا نستطيع أن نقطع فيه برأى ، لو أنه بقيت لنا كتابة أخشيدية رسمية يمكن أن نقارن

(١) انظر النقش ١٢٣٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة ، المؤرخ ٣٥٥ هـ من العصر الإخشيدي ؛ والنقش ٨٨٥١ المؤرخ ٣٦٣ هـ من خلافة الوزير الفاطمي في مصر .

بها هذه الكتابة الفاطمية الرسمية ، وكنا نستطيع أن نقطع فيها برأى كذلك ، لو أن لدينا كتابة رسمية باقية في « المهدية » أو غيرها من المدن الفاطمية في شمال أفريقيا يمكن أن تقارن بها هذه الكتابات في الجامع الأزهر — وهكذا أصبح من العسير أن تنتهي إلى رأى حاسم في أمر هذه الكتابة ، أمي تطور لكتابات العصر السابق لها في مصر ، أم هي أسلوب مستجلب ، على أن هناك القليل من أوجه الشبه بين العنصر الكتابي البحت في كتابات الأزهر وبين مثيله من الكتابات الشعبية في مصر ، لعله ذلك القدر المشترك الذي يكون عادة بين الأساليب المختلفة في المكان الواحد ، أو بين أساليب البلاد المتجاورة .

ويستعنى النظر أن الزخارف الجصية التي تحمل ما بين العقود ، والتي توجد في تجويف المحراب القديم والتي تسود بوجه الإجمال فوق الأجزاء العلوية من حوائط رواق القبلة ، تحتفظ بأسلوب القطع المائل المعروف في زخارف الجص في « سامرا » وزخارف الجص في العصر الطولوني — أما الكتابة ذاتها فقد قطعت بطريقة القطع العمودي . وقد تكون اليد التي أتت هذه الزخارف الجصية يداً ظلت تعمل تحت المؤثرات الطولونية في الجص ، كما ظلت أخوات لها تعمل تحت نفس المؤثرات في صناعة حفر الحشب ، بما ظهر أثره في باب جامع الحاكم المحفوظ بالمتحف الاسلامي والذي تلاحظ فيه طريقة القطع المائل المعروفة في الفن الطولوني .

وبما هو جدير بالذكر أن الإفريز الحشبي الدائر أسفل السقف بالجامع الطولوني ، وهو أول كتابة رسمية في مصر ، يختلف من حيث مادته وطرز الكتابة فيه عن هذه الكتابات كل الاختلاف (١) .

ومهما يكن من الأمر ، فأبنا نلاحظ في الجامع الأزهر من الطرز الكتابية ما يأتي :

١ — طراز فريد في نوعه يوجد حول طاقة المحراب القديم على شكل أفريزين ، أحدهما عريض يدور حول طاقة المحراب وفي مستوى سطحه الخارجي ، والآخر أقل عرضاً وأصغر كتابة داخل بمض الدخول عن مستوى سطح المحراب الخارجي ودائر حول طاقته كسابقه .

ولا تكاد تختلف أصول الكتابة في الإفريزين ، اللهم إلا فيما يبدو في الخارجي منهما من الزخارف والعقد التي تذكر ببعض كتابات القيروان (٢) ، والمرجح أن هذه الكتابة ذات الزخارف والعقد ترجع إلى عصر تأسيس الجامع على يد جوهر الصقلي (٣٦١ هـ)

٢ — طراز من الكتابة يسود حول العقود الثمانية التي تكتنف المآذى إلى المحراب القديم وحول الشبايك المسدودة فيما بقي من الحائط الجنوبي الشرقي الذي كان قبلاً حائط القبلة قبل توسيع الجامع في العصر التركي الأخير ، وفي بعض أجزاء الحائط الجنوبي الغربي والحائط الشمالي الشرقي ، وهو طراز غني بالزخارف النباتية ، تبدو عليه مسحة من القدم تلاحقه بمصر التأسيس (٣) .

(١) راجع : S. Flury, le Décor. Epigraphique des Monuments Fatimides du Calre, SYRIA XVII, pp. 367/68

(٢) راجع : Marçais, Manuel I, p. 168.

(٣) راجع : S. Flury, SYRIA XVII, p. 373

٣ — طراز أقل جودة من حيث أسلوبه الكتابي وأقل زخارفاً ، يوجد مختلطاً بالطراز السابق في الحائط الشمالى الشرقى ، وتوجد منه أمثلة في الحائط الشمالى الغربى الذى يفصل رواق القبلة عن الصحن ، وهذا الطراز لا شك متأخر بعض الوقت^(١) ، والظنون أنه مقترن بإصلاح أجرى في وقت ما في الحائطين الشمالى الشرقى والشمالى الغربى ، على أن المزخرف الكتابى الذى تيط به هذا العمل جهد على ما يظهر في محاكاة الأسلوب القديم فجاءت محاولاته في هذا الصدد موقفة إلى حد كبير .

٤ — خليط من الطرز يرى على الحائط الشمالى الغربى للناظر إليه من الصحن ، حول العقود المراهية التى يطلق عليها أحياناً اسم العقود الفارسية ، وحول الحنايا الزخرفية التى تكتنفها — ويمكن تقسيم هذه الطرز إلى :
(١) ما يوجد منها بأعلى العقود والحنايا ، وهو ينتمى إلى الطراز رقم ٣ سالف الذكر .

(ب) ما يوجد منها على عتبة ويسر العقود ، وهو تكرر لكلمتى الملك لله ، وهو طراز كثير الشبه بالكتابات الكوفية الأيوبية أو الفاطمية المتأخرة .

(ج) ما يوجد منها بأسفل العقود والحنايا الزخرفية في وضع أفقى ، وهو طراز ركيك من الخط الكوفى اعلمه من عصر متأخر جداً .

وقد يكون السبب في اختلاط الطرز في هذا الجزء من الجامع ما أجرى به من إصلاح في القرن الثانى عشر الميلادى ، في العصر الفاطمى المتأخر أو العصر الأيوبي المبكر^(٢) .

ويلاحظ في هذه الأشرطة الكتابية قلة عرضها بالنسبة لغيرها من أشرطة الكتابات الفاطمية ، وتكاد المادة الكتابية تشغل الفراغ المخصص للكتابة كله ، بحيث تصل الحروف القاعية إلى نهاية الإفريز فتجاور زخارف الجص .

ويمتاز الطراز الأول بزخارفه النباتية التى بلغت درجة كبيرة من التنوع والإتقان ، وهى تتكون أحياناً من وريقات وأحياناً أخرى من أفرع نباتية موزنة .

ويمتاز الطراز الثالث ببساطة زخارفه النباتية وبوجود حلقات ترى شاعلة للفراغ على هيئة الوريدة (الروزيت) ، وتميل حروف هذا الطراز إلى اللين أكثر من سابقه .

وأظهر ما تتميز به زخارف الطراز الثانى ، زخرفة بعض الحروف بطريقة إلحاق الأفرع النباتية ذات الوريقات بمراقات بعض الحروف كالنون والراء والواو وغيرها ، وبانبساط الباء المتطرفة وما فى معناها ، واليم المتطرفة ، وقد تكون هذه الزخرفة النباتية فرعاً مورقاً يسترخى فوق انبساط الباء ، أو فرعاً قائماً أو منثنياً فوق نهاية انبساط اليم .

ونحب هنا أن نصف حروف الطرازين الثانى والثالث لشدة تشابههما .

فالألغات فيهما جارية على القاعدة المعروفة في الكتابات اليابسة ، سوى أن الألف المتطرفة تنتهى بتعريض محرف ، وقد

(١) S. Flury, Syria, XVII, p. 373.

(٢) S. Flury, Syria, XVII, p. 374.

ترتفع الباء للبتداء وما في صورتها حتى تبلغ الألف طولا ، وقد ترتفع شكلة الهاء وشكلة الكاف حتى نهاية الإفرز ، فيتشابه الحرفان ، والسين فيهما مشبعة الأبنان من الوسط مرفعتها نوعاً من أعلى ومن أسفل ، وقد يبالغ في ذلك أحياناً إلى درجة تكاد تخرجها عن طبيعتها الكتابية ، حتى تبدو أسنانها على شكل لمب الشموع للضاءة ، وهي تظهر في بعض اللواضع كما لو خطت بعرض القلم ، بحالة أسنانها إلى اليسار ، وقائم الطاء وأختها يظهر منضجياً إلى الخلف ، والعين للتوسطة مثلثة الشكل تركز بسن على خط استواء الكتابة ، والبتداء موسعة الرأس مزخرفتها بالوريقات النباتية ، والقاء والقاف والواو للبتداء معتدلات القفا محرفات الرأس ، وشكلة الكاف بسيطة لا يلحقها زخرف ، والهاء للشقوقة بعضها يصنع مع خط استواء الكتابة نصف دائرة يخرج من وسطها خط مقوس تقوياً بسيطاً يتجاوز تدويرها إلى الفراغ الواقع فوقها ، ويحدث أن يكون هذا الخط فرعاً نباتياً مورقاً ، وبعض أنواعها مثلث الشكل ، وبعضه يقعد على خط مائل أعلى فوق مستوى التسطيع ، ولا تكاد بقية الحروف تختلف كثيراً عن مثيلاتها في الكتابات الشعبية للتطورة في مصر منذ أواخر القرن الثالث الهجري .

على أن هذه الكتابات لا يمكن أن يقال عنها ، سواء من حيث أسلوبها الكتابي أو من حيث زخارفها ، أنها تطور طبيعي لكتابات القرن الثالث المصرية ، إلا إذا تيسر لنا أن نعث على الحلقات المفقودة بينهما ، وليس هناك رابطة فينية واضحة بين كتابة الأفرز وبين زخارف الجص التي تملأ الفراغ بين العقود وتحمل أعالي الحيطان في رواق القبلة .

ولقد نستطيع أن نستخلص من ذلك حقيقة هامة ، هي أن الشخص الذي نيط به تحلية السطوح بين العقود بالزخارف الطولونية ذات « القطع المائل » ، كان بلا شك شخصاً آخر غير ذلك الشخص الذي عهد إليه زخرفة حواف العقود ودوائر الشبايك وأعلى الحيطان بالأفرز الكتابية التي نحن بصدددها ، الأمر الذي يثبت على الاعتقاد بأن هذه الزخارف الكتابية كانت صناعة خاصة ، يمارسها أشخاص لهم بها خبرة ودراية لا تتوافران للمزخرف العادي — على أن هذه الصناعة على الأرجح ربما بدأت في مصر فيما بين العصر الطولوني والعصر الفاطمي ، كما قد يكون بدؤها في شمال أفريقيا في إقليم تونس ، حيث قدر لها أن تتطور وترقى مدة حكم الفاطميين هناك ، ولا ينبغي أن تقطع هنا في هذا الموضوع برأي على كل حال .

كتابات جامع الحاكم بأمر الله [٣٨٠/٤٠٣ هـ]

كتابات هذا الجامع ، سواء منها ما كان في الإزار الجصى الدائر بأبفل السقف ، أو في بدنى المنارتين ، أو فيما بقى من الشبايك برقة القبة التى تملو المحراب ، أو الشبايك الجصية بمحاطب القبلة ، أو فى المقصورة محفوراً فى الجشب ، أمثلة رائعة للكتابات الفاطمية ذات الزخارف .

وليس هنا أن نتناول هذه الكتابات للزخرفة بتحليل مسهب ، فقد سبق إلى ذلك « فلورى » فى كتابه عن زخارف الأزهر والحاكم^(١) وإنما جل غايقتنا فى كلام قصير كهذا ، أن نقارن هذه الكتابات الرسمية بالكتابات الدارجة — موضوع هذا البحث — لنرى مقدار ما بينهما من شبه أو خلاف .

ولما كانت هذه الكتابات قد أنجزت فى فترة بناء الجامع الممتدة بين سنة ٣٧٠ هـ (فى خلافة العزيز بالله تزار) وسنة ٤٠٣ هـ (فى خلافة الحاكم بأمر الله) ، وهى السنة التى يظن أن بناء الجامع قد تم فيها ، فقد أمكن مقارنتها بكتابة شاهدة مؤرخة ٣٨٥ هـ ، من عصر العزيز ، وكتابة أخرى مؤرخة ٣٨٩ هـ وكتابة ثالثة مؤرخة ٤١٤ هـ من عصر الظاهر ، وهذه الكتابات الموجودة بالجامع الحاكى جيدة إلى درجة تدعو إلى الإعجاب حقاً ، وهى على عكس كتابة الأزهر كثيرة الشبه بالكتابات الشعبية المعاصرة لها ، والتى ترى بعض أمثلتها فى الشواهد سالفة الذكر ، فالأصول الكتابية فيها لا تفرق كثيراً عن الأصول الكتابية فى الكتابات الدارجة - وإذا كان هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن الفاطميين ربما نقلوا معهم من شمال أفريقيا فناً كتابياً خاصاً استعملوه فى زخرفة مبانيهم الأولى ، هو ذلك الفن الذى يرى منه مثال طيب فى أفاريز الجامع الأزهر - إذا كن الفاطميون قد فعلوا ذلك فى بادىء الأمر ، فليس هناك ما يدعو إلى استمرار الاعتقاد بأنهم بعد أن استقر بهم المقام فى هذه الديار ، وبعد أن تكشفت لهم فيها نواح كانت مجهولة من قبل - لا بد أن يكونوا قد صادفوا فى مصر كتاباً بارعين ، أو لابد أن يكونوا قد صادفوا فيها كتاباً فى مكتبهم أن يجدوا الكتابة ويزخرفوها إلى الدرجة التى ترضى الذوق الفاطمى على كل حال - هؤلاء الكتاب هم من غير كبير شك ، أوائل الذين أنتجوا هذه الكتابات الرائعة التى ترى فى الجامع الحاكى ، والتى من أهم صفاتها الرشاقة وملاحة الرسم وحسن الإنفاذ وتناسب الحروف والزونق وجمال الزخارف النباتية .

ونحن إذ نقول ذلك لا نقصد أن الشبه تام بين كتابات جامع الحاكم وبين الكتابات الدارجة ، وإنما نقوله على وجه الإجمال ، وحسبنا أن ننظر إلى حروف الحاء البتداء والعين للتوسطة والكاف واللام الوسطى فى لفظ الجلالة والهاء للتوسطة والمتطرفة والواو والقاف والنون للمتطرفة ، لنرى أوجهاً من الشبه كبيرة تساعدنا على الذهاب إلى هذا رأى .

على أن زخارف هذه الكتابة لا تمت بصلة ما إلى زخارف كتابة المحراب القديم فى الجامع الأزهر ، وهى الكتابة التى يظن أنها أقدم الكتابات فى الجامع المذكور - والتى ترجع أنها كتابة تونسية الطراز أنتجها صانع وافد على مصر مع الفاطميين أو فى أعقابهم - فهى ، والحال كذلك ، كتابات بالغة حداً كبيراً من الإتقان والزخرف ، والمرجح أن تكون الكتابات الإفريقية قد بلغت فى مصر فى مدة تكاد تبلغ نصف القرن درجة عظيمة من النمو والكمال .

وقد استطعنا أن نلاحظ أن معظم الكتابات الشاهدية للوجود ، والتي استرعت النظر في هذا العصر بحسن رصفها ودقة إنفاذها ، إنما كانت لنقر من آل البيت — ويغلب على الظن أنه كانت هناك طائفة من مجودي الكتابة وقفت بجهدا نفى على خدمة الخلفاء الفاطميين ، ومن عمت إليهم بصلة من القرابة — هؤلاء هم الذين نرجح أنهم صنّاع هذه الأفاريز الكتابية الزخرفية الرائعة ، ولا يكاد يعيننا في كثير أن يكون هؤلاء مصريي النشأة أصلاً ، أو ممن جذبهم الفتح الفاطمي إلى هذه البلاد لخدمة أغراض دينية أو دنيوية .



شكل (١٤) نقوش كوفية متقورة في الخشب من مقصورة جامع الحاكم

واللاحظ أن طريقة إنفاذ هذه الكتابات الإفريقية هي طريقة التقطع الرأسى التي يمتاز بها العصر الفاطمى بوجه عام ، وليس بهذه الكتابات شئ من الأسلوب الأموى العربى في إنفاذ الكتابة أو الزخارف ، وهو أسلوب التخطيط المزدوج الذى نرى منه نموذجاً في بدنق النارتين ، وإن دل هذا على شئ ، فهو دال على أن صناعة الأفاريز الخطية للزخرفة كانت في مصر على هذا العهد مصرية الطراز غير متأثرة بمؤثرات خارجية .

أما زخارف هذه الكتابة ، ففروع نباتية بالغة حدّاً كبيراً من الإتقان ، تخرج عادة من نهايات الحروف وتوزع على الفراغ توزيعاً عادلاً فتملؤه بما ينبعث منها من الوريقات الجميلة ، مكونة بذلك عنصراً زخرفياً يستلقت النظر ، ويقاسم المنصر الكتابى الحسن ، ويشاركه المزاج ، والحق أن الإنسان لا يستطيع أن يركز نظره على واحد منها قليل وقت ، حتى يستريح المنصر الآخر انتباهه ، ولا يكاد النظر يفارق هذا العنصر أو ذلك إلا على كره منه ، وهو لذلك لا يلبث أن يعود إليه في إسراع .

ويستريح الانتباه هنا ميل الكتابة إلى الترفيع ، وتناسب الحروف وحرابتها مع الألف على معدل ثابت ، وصعود بعض الحروف الطامعة ، كالحاء المبتدأة وشكلة الكاف وقثم الطاء وعراقة النون ، وهى حروف لحقها كثير من الترطيب الظاهر الذى أكسبها طابعاً كتابياً خاصاً ، وبقية الحروف لا تتجاوز نصف عرض الإفريز ارتفاعاً . وبعضها لا يرتفع عن مستوى تسطيف الكتابة بكثير ، ولهذا كانت المساحات التى غطيت بالزخارف النباتية فسيحة ظهرت فيها تلك الزخارف على خير ما تكون ، منحها الفراغ حرية ونعواً عظيمين .

وتمتاز هذه الكتابة بقلة سقوط حروفها عن مستوى التسطيف العام ، وبسقوط الألف المتطرفة عن ذلك المستوى سقوطاً محرفاً ، وبترفيح رأس الفاء والقاف والواو واستقامة قفاها ، وبشق الحاء المتوسطة بخط يخرج من أعلى وسطها في تقويس إلى يمين اليد أو إلى يسرها ، وبتقويس ساقط عن خط استواء الكتابة في بعض الحروف أو بين بعضها والبعض الآخر ، وبانتهاء عراقات الراء والنون والواو انتهاء معرضاً بتعريفين ، ينبعث من العلوى منهما فرع نباتى رفيع لا يلبث أن يلعب دوراً هاماً في زخرفة المساحة العلوية من الإفريز .

وينطبق هذا على كتابي الحشب والجلس في الجامع الحاكمي ، وإن كانت الأولى منهما أكثر اتقاناً وأبهى منظراً ، ولا يعني هذا بحال ما أن كتابة الجلس ليست جيدة جودة كتابات الحشب — وهي ، مهما يكن من أمرها ، خير من مثيلتها في الجامع الأزهر .



(شكل ٤٤ - ١) زخارف كتابية على بدنة المأذنة الغربية في جامع الحاكم .

وحسبنا من الكلام عن كتابات جامع الحاكم هذا المقدار الذي نرجو أن يكون قد أوضح علاقتها بالكتابات الشاهدية المعاصرة لها .

الفصل السابع عشر

نقوش من القرن الخامس الهجري

تأخر نسبي أدرك الكتابات التذكارية في النصف الأول من هذا القرن - تقدم الظاهرة الكتابية في أواخر عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) - بدء ظهور الكتابات اللينة على الأحجار - دراسة تحليلية لنقوش مؤرخة ٤١٤ ، ٤٢٦ ، ٤٥٢ هـ -- كتابة اللوح التأسيسي لعمارة بدر الجمالي بالمسجد الطولوني ٢٧٠ هـ - كتابة كشف عنها على الحائط الشمالي من سور بدر الجمالي ٢٧٠ هـ - نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ - نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ .

كتابات القرن الخامس الهجري .

لا تكاد تفرق الكتابات الأولى من هذا القرن عن كتابات القرن الرابع الهجري ، فكتابات عصر الحاكم الفاطمي ٤١١/٣٨٦ هـ ، لا تختلف في كثير من كتابات عصر الأخشيدي ٣٢٣/٣٤٨ هـ ، ولو قورنت كتابات عصر الظاهر رابع الخلفاء الفاطميين ٤١١/٤٢٧ هـ بكتابات عصر المعز ٣٤١/٣٦٥ هـ ، لما أدركنا بينها فرقاً محسوساً ، ومعنى ذلك أن الكتابة الكوفية تطورت في مدى النصف الأخير من القرن الرابع الهجري والنصف الأول من القرن الخامس تطوراً بطيئاً مرجعه فيما نمتد إلى إغفال الأخشيديين لأمر الكتابة من ناحية ، وانصراف الفاطميين إلى تأمين عقيدتهم الدينية وتسخيرهم كل جهود المجتمع الفاطمي لخدمة التشيع من ناحية أخرى ، بحيث لم تنل الكتابة قسطها من العناية إلا حيث سخرت لخدمة الدين والعقيدة الفاطمية ، فظهرت أجود أنواعها في المساجد والأضرحة ، وفي التسجيل لوفاء نفر من آل بيت النبي ، ومن عجب أن تأني كل الكتابات الشاهدية منذ العصر الأخشيدي حتى عصر الظاهر الفاطمي ، رابع الخلفاء الفاطميين ، غاية في التأخر (١) ، اللهم إلا ما كان منها خاصاً بنفر من آل البيت (٢) .

ولو جهدنا نعرف مزايا الكتابة في النصف الأول من هذا القرن ، وأحصينا ما لها من خصائص ، لما وجدنا هناك شيئاً يختلف عما سبق أن لاحظناه على كتابات النصف الثاني من القرن الرابع ، فهي لم تخرج عن حالة التأخر النسبي التي كانت تتصف بها آنذاك ، غير مضم الحمولات التي بذلها الحفارون بقصد التجميل : منها إجراء الاستمداد في بعض الواضع كما في النقش المرقوم ١٣٦/٣١٥٠ (٣) من عصر الحاكم ، ومنها إنهاء بعض الحروف كاليم المحتمة والراء المتطرفة وشكلة الكاف بفرع نباتي ، وإنفاذ الهاء المتوسطة على شكل مترابط ، وزخرفة رأس العين البتداء بالوريقات ، كما يبدو ذلك في النقش المرقوم ١٢٤٤ (٤) .

ونظّل الكتابة الشاهدية يدمغها طابع التأخر بوجه عام ، ويهبط بعضها إلى مستوى أولى بسيط كما يشاهد في النقوش المرقومة ٥٧١/٢٧٢١ و ٤٥٢/٢٧٢١ و ٨٠٨٨ على التوالي (٥) :

ولا تكاد الكتابات الشاهدية تسقط إلى هذه الوهدة حتى يدركها عصر المستنصر (٤٢٧/٤٨٧ هـ) فتتال فيه نوعاً من العناية الفنية ، إذ تظهر بعض الكتابات المعرضة للنقورة على البازلت نقرأ غير عميق ، وتتماز هذه الكتابات بنصيب من الحسن هو نتيجة للتضاد الحاصل من نقرأ البازلت ، إذ يبدو الجزء المحفور أبيض اللون ، في حين تبقى الكتابة نقرقه

(١) راجع اللوحات من ١٠ - ٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) ، واللوحات من ١ - ١٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس) .

(٢) راجع النقوش المؤرخة ٣٤١ هـ ، اللوحة ٤ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ١٢٣٢) واللوحة ٤٤٦ (شواهد القبور - المجلد الخامس رقم ٩٢٠١) واللوحة ٢ (شواهد القبور - المجلد السادس رقم ١٣٣٩) .

(٣) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٦ .

(٤) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ١٤ .

(٥) شواهد القبور - المجلد السادس - اللوحة ٤ واللوحة ٦ واللوحة ١٢ واللوحة ١٨ على التوالي .

دكناء بلون الصخر الطبيعي ، كما هو نتيجة لبعض اللين الذي أصاب الكتابة في هذا العصر — ويظهر ذلك جلياً في الكتابات الرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ٥٠ و ٥٢ و ٤٨ و ٤٩^(١) .

ومن السهل أن يدرك الإنسان ما نال الكتابة في هذا العصر من تقدم نسبي بالنظر إلى الكتابتين المرقومتين ٦٧١٨ (٤٨٣ هـ) و ٦٧١٦ (٤٩٥ هـ) من خلافتي المستنصر والآخر^(٢) .

على أن عصر الآخر (نهاية القرن الخامس) يمتاز بظهور الخط اللين في صورته الأولى على شواهد القبور ، كما يبدو ذلك من النقوش المرقومة ٢٧٢١/٨٨١ و ١٢٧١٦ و ٣٥٣٨ و ١٢٦٩٦^(٣) في سجلات المتحف الإسلامي وهي من بواكير الكتابة في القرن السادس ، وقد بقيت السيادة للخط الكوفي في عصر الآخر الفاطمي ، على الرغم من ظهور الخط اللين ، مجاوزة بذلك حدود الخمسة ، ومن عجب أن نحصل في أوائل القرن السادس الهجري على نماذج من الخط الكوفي هي غاية في الدقة والجمال — وقد يرجع ذلك إلى رغبة الخط الكوفي في الاحتفاظ بأهميته في وقت بدأ الخط اللين ينافس ويستلبه مكانه تخط تذكاري ، وتدل النقوش الموجودة من العصر الأيوبي على بقاء الخط الكوفي سائداً بتقاليد الفاطمية كما يتبين ذلك من النقوش الأسطوانية المرقومة في سجلات المتحف الإسلامي ١٥٠٠ (٥٧٥ هـ) و ٢١٧٢ (٥٨٣ هـ)^(٤) .

وأنه وإن كانت الكتابات اللينة قد بدأت في الظهور منذ أوائل القرن السادس ، إلا أنها لم تبلغ من الكمال مبلغاً تضبط عليه إلا في الحلقات الأولى من النصف الثاني لهذا القرن كما يظهر ذلك من النقش المرقوم ٥٣ في سجلات المتحف الإسلامي^(٥) .

ومنذ عام ٥٧٦ للهجرة تختفي الكتابات اليابسة الشاهدية اختفاء تاماً ، وتحل محلها الكتابات اللينة النسخية — يتبين ذلك من الرجوع إلى المجلد السادس من مجموعة شواهد القبور ، حيث لا تظهر بعد هذا التاريخ كتابة واحدة شاهدة بالخط اليابس^(٦) — انظر شكل ٨ و ١٠ .

(١) شواهد القبور — اللوحات ٢١ و ٢٢ و ٢٥ و ٢٨ — المجلد السادس ، على التوالي .

(٢) شواهد القبور — اللوحة ٢٩ واللوحة ٣٠ — المجلد السادس .

(٣) شواهد القبور — اللوحة ٣٢ واللوحة ٣٣ واللوحة ٣٤ ، المجلد السادس .

(٤) شواهد القبور — اللوحة ٣٣ — (المجلد السادس رقم ٢٤٠٠ — ٥٠٩ هـ ، من عهد الآخر) ، واللوحة ٣٦ من نفس المجلد (رقم ١٢٣٣٦/١ من عهد الحافظ ٥٣٨ هـ) واللوحة نفسها (رقم ١٨٠١ من عصر الفائزة ٥٥٠ هـ) واللوحة ٣٧ من عهد الحافظ (رقم ٩٨١٠) — انظر شكل ٢٨ ج ص ٨٢ .

(٥) شواهد القبور — (اللوحة ٣٧ المجلد السادس) باسم السلطان بهاء الدين أبو الفضل المالك بن يحيى بن أبي السداد الموفق ، ولعله بهاء الدين قراغوش المعروف وزير صلاح الدين الأيوبي (٥٧٩/٥٦٤ هـ) .

(٦) انظر اللوحات ٤٠ و ٤١ و ٤٢ وكلها من العصر الأيوبي ، ماعدا النقش ١٣٧٦ المؤرخ (٦٦٠ هـ) فهو من عصر الظاهر ركن الدين بيبرس المملوك .

وكتبت السيادة الملكية لهذا النوع اللين من الكتابات منذ حكم العزيز عماد الدين عثمان الأيوبي ، وفي العصر المملوكي ، سواء أكان ذلك في الشواهد ، أم على واجهات المساجد ، قبع الخط الكوفي داخل الباني العامة ، قائماً بمساحات قليلة على هيئة أفاريز تدور مع الحوائط ، أو تحف برءوس المحاريب ، أو يرسم على أشكال هندسية مخلفة لتعطى بعض المساحات ، وكما استخدمت الكتابات اللينة في الأغراض التذكارية على الأحجار ، كذلك خطت بها المصاحف وجودت حق بلغت غاية من الجمال والاتقان جديرة بالإعجاب .

ولا يمتينا في مجال البحث في الكتابات اللينة غير شيء واحد هو بدء ظهورها ومناقشتها للكتابات اليابسة التي اتخذناها موضوع بحثنا هذا — وقد استطعنا فيما نعتقد أن نتتبع ذلك ، وأن ندرك أن ظهور هذه الكتابات اللينة كان رهناً بابتداء القرن السادس ، ولذلك نرى أن تنهى بحثنا من الوجهة الفنية عند نهاية القرن الخامس الهجري .

ولكي ندرك ما أصاب الكتابات اليابسة الشعبية في هذا القرن (الخامس الهجري) من تطور هو أميل إلى التأخر والتدهور ، نرى أن نتناول النقوش الآتية بالوصف والتحليل الأبجدي :

١ — نقش مرقوم ١٢٢٤ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤١٤ هـ^(١) (شكل ٢٥) .

٢ — نقش مرقوم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٣٦ هـ^(٢) (شكل ٤٦) .

٣ — نقش مرقوم ١٢٥٠ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٥٤ هـ^(٣) (شكل ٤٧) .

٤ — نقش مرقوم ٦٧١٨ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٨٤ هـ^(٤) (شكل ٤٨) .

٥ — نقش مرقوم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي ومؤرخ ٤٩٥ هـ^(٥) (شكل ٤٩) .

عليه أنه يجدر بنا ألا نترك للوضوع من غير أن نتناول بالوصف والتحليل كتابة يابسة من كتابات القرن السادس ، عصر سيادة الخط اللين ، لكي ندلل على حقيقة واقعة وهي أن الكتابات اليابسة ظلت ، رغم سيادة الخط اللين ، مستعملة في النصف الأول من القرن السادس بتقاليد الفاطمية المعروفة وهي :

٦ — نقش المرقوم ٩٨٠٠ في سجلات المتحف الإسلامي للمؤرخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٠) .

(١) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ١٤ .

(٢) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٢ .

(٣) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٦ .

(٤) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٢٩ .

(٥) المجلد السادس — شواهد — اللوحة ٣٠ .

(١) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ

(٣) جهة وروده : غير معلومة .

(٢) أبعاده ٤١ × ٧١ سم

(١) مادته : رخام



هذا النقش (شكل ٤٥) من خلافة الطاهر الفاطمي (٤١١/٤٢٧ هـ) ينفرد من بين كثير من كتابات العصر بحسن الرصف وجودة الإنقاذ ، وكتابته من البيع الفار ، ولا بد أن يكون صانعه قد أخذ نفسه بخطة معينة راعى فيها التقريب بين السطور وإطالة الحروف القائمة بحيث علا الفراغ ، ويتجلى في هذا النقش ميل هذا العصر والعصر السابق عليه بإطالة بعض الحروف التي ليس من حقه الإطالة حتى تبلغ في علوها مبلغ الحروف الطالعة ، كحرف الياء ابتداء والجمي ابتداء والهاء ابتداء ، كما تظهر فيه اللاحقة الزخرفية التي شهدناها قبل الآن عيز كتابات القرن السابق ، وهي جمع عراقات الراء والنون والواو والصعود بها على نحو يشبه صعود الأصابع ، أو ثنيها مد جمعها جهة اليسار ثنياً مرتبطاً على هيئة فرع نباتي .

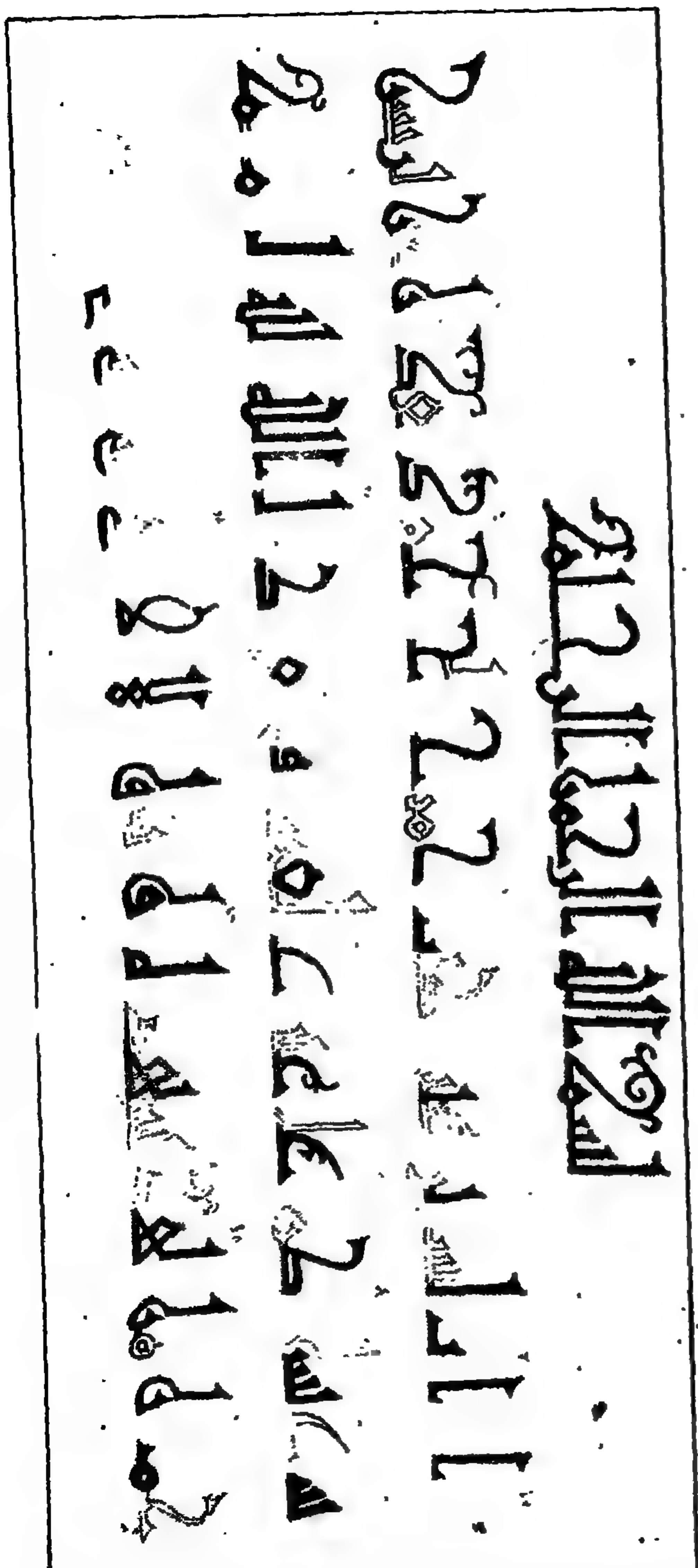
شكل (٤٥) نقش مؤرخ ٤١٤ هـ ، رقم ١٢٤٤ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

ويبرز هذه الكتابة ميل ظاهر إلى الترطيب في حرف الميم وأختها وفي رأس العين وفي عراقات الراء والواو وقائم الطاء ، ويبدو الجفاف في هذه الكتابة في حرف الياء المتطرفة والفاء المتوسطة ، عينها مشابهة لفائها ، ويظهر الجفاف على أعظم ما يكون في حرف الهاء بوجه خاص . ولقد عمد صانع هذا النقش إلى التقليل من مسحة الجفاف التي تسوده ، بتحلية نهايات بعض الحروف بفرع نباتي ، وزخرفة باطن العين ابتداءً بوريقات نباتية .

وعليت الياء ابتداءً حتى ظهرت في علو الألف ، وثبتت اللام المتوسطة في لفظ الجلالة على عادة العصر ، ورطبت جهة الجيم ابتداءً حتى كادت تتكبد على الحرف الذي يليها ، وارتفعت الياء المتوسطة إلى مستوى اللام والألف ، وأملت قوائم بعض

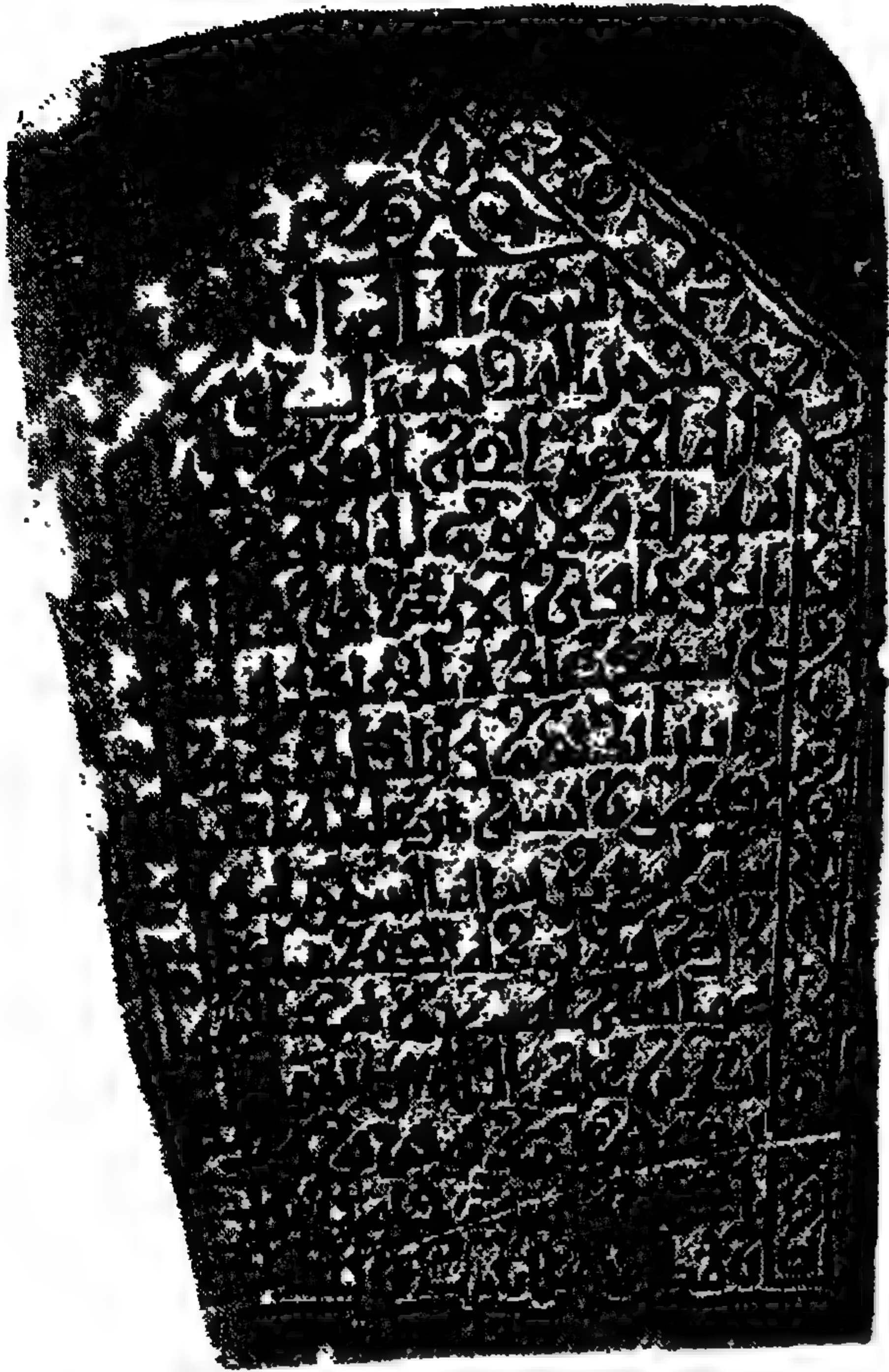
الحروف المبتدأة كالواو والراء، ويستعراقاتها على نحو ذهب بجهاها، وكادت بعض الحروف المرفقة لا تسقط عن مستوى التسطيع كالواو المتوسطة والسين المتطرفة، واختلطت المين بالفاء لتشابه رسمهما معاً على هيئة التريخ، ووسعت فتحة المين المبتدأة واقتضبت قحودتها فبدت عجيبة المنظر، وتدرجت أسنان السين وأختها في القصير حتى غدت ثلاثة أسنانها أقصرها، وروعي مثل هذا التحدر في لفظ الجلالة، وقد تكون أسنان السين شديدة القيام كما قد تكون عمالة كلها حمة اليسار، وقد استعوض عن تدوير الميم بتثليثها أو تلويزها — وفي هذا النقش رطب قائما اللام ألف وتقابلت استدارتهما، وزاد طول اللام على الألف فيها، ومن اللام ألف نوع اعتدل فيه القائم وانركز على قاعدة مربعة على شكل المين ركب فوقها مثلها، وهو نوع من الزخرف يتناسب مع الجفاف الغالب على هذا النقش، ومع ذلك فإنه لا يخلو من جمال.

للتحليل الأيجدي : انظر اللوحة [٣١]



نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ^(١)

(١) مادته : بازلت . (٢) أبعاده : ٣٢ × ٧٢ سم (٣) جهة وروده : مقابر قوص .



شكل (٤٦) ، نقش مؤرخ ٤٣٦ هـ — رقم ٥٢

في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

الزخارف النباتية كثيراً من حروفه ، كالمين للبتداء واليم المختمة والواو المفردة والياء المختمة وشكلى الدال والكاف .

نقش من خلافة المستنصر الفاطمي (شكل ٤٦)
ميزته الخاصة ظهور الكتابة دكناء بلون الصخر
الطبيعي فوق أرضية بيضاء ، تراحت سطوره نوعاً
وغلب القصر والغلط النسبي على حروفه ، وهو ليس
بما يفخر به عصر المستنصر : قليل الالتلاف ، كثير
الاختلاف ، فألفاته ولاماته لا تجرى على معدل واحد ،
وعراقات حروفه لا ضابط لها ، ويغلب التناث على
استدارات حروفه ، فتبدو رأس الفاء ورأس الواو
مثلثة ، كما تبدو اليم كذلك .

ولا تزال نشاهد فيه الباء للبتداء في مثل علو
الحروف الطالعة ، ويزخرف حرف الحاء فيه فروع
نباتية تخرج من لدن جبهتها ، وفي مواضع أخرى
تنكب جبهتها انكباباً شديداً ، وسينه منشورية ،
وقافه مربعة ترتكز بسنها على خط استواء الكتابة ،
وعراقات حروفه مشاة الطرف مرفعة ، وعراقة
المين المختمة مرطبة صغيرة لا تتناسب مع رأسها ،
وقائم طائفة منضجع ذات اليمين ، معقوف القمة جهة
اليسار ، وعراقات النون مجموعة يخرج من نهايتها

فرعان نباتيان في اتجاهين متضادين ، وتلحق
الزخارف النباتية كثيراً من حروفه ، كالمين للبتداء واليم المختمة والواو المفردة والياء المختمة وشكلى الدال والكاف .
للتحليل الأبعدى : انظر اللوحة [٣٢] .

(١) رقم ٥٢ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

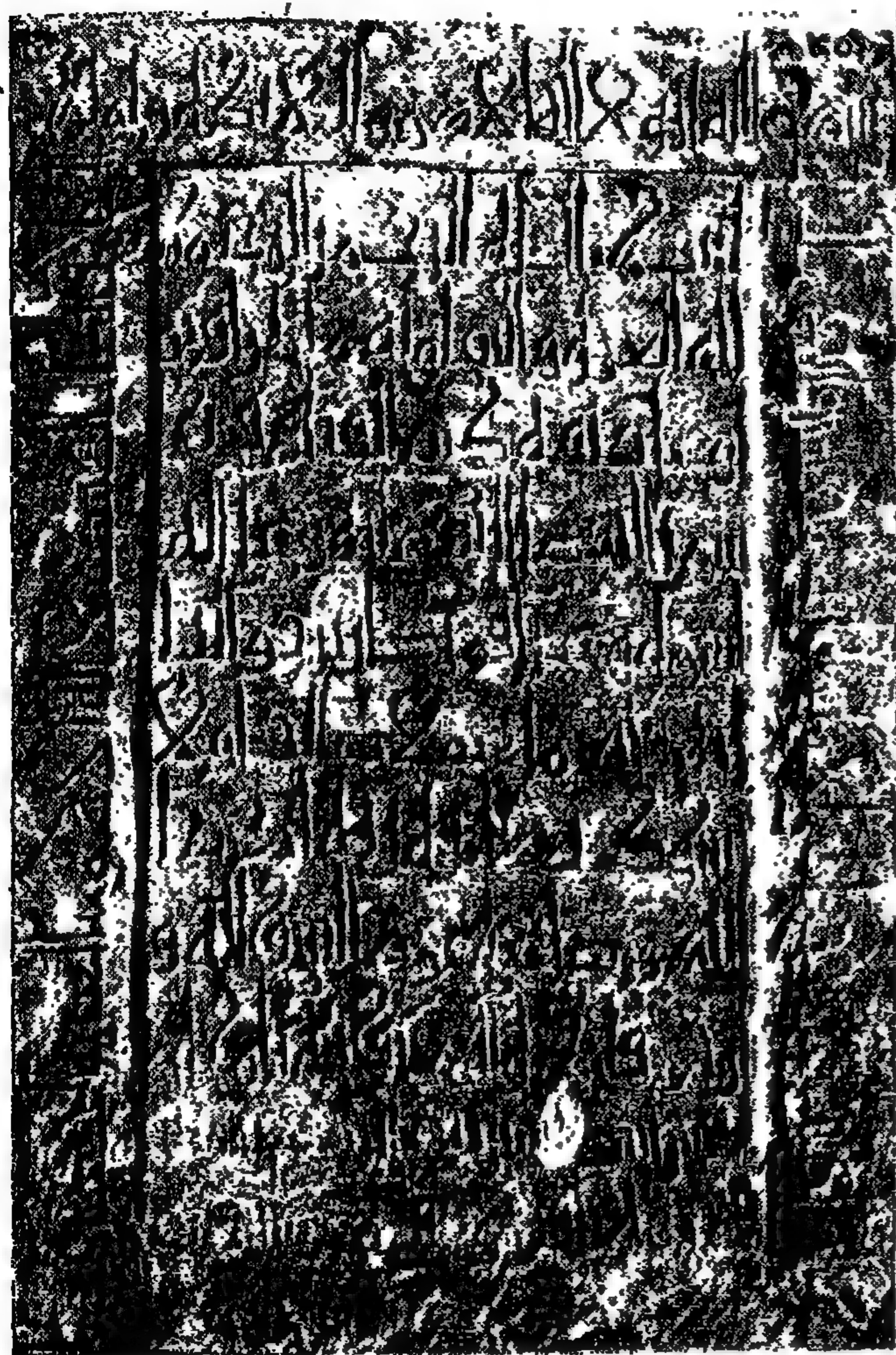
۱۰ ۹ ۸ ۷ ۶ ۵ ۴ ۳ ۲ ۱

۱۰
 ۹
 ۸
 ۷
 ۶
 ۵
 ۴
 ۳
 ۲
 ۱

لوحة [۲۹] تحليل أبجدى للنقش المورخ ۴۳۶ هـ — رقم ۲ هـ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

(١) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٣٦ × ٦١ سم (٣) جهة وروده : غير معاومة .



ش ٤٧ (٤٧) نقش مؤرخ ٤٥٤ هـ -- رقم ١٢٥٠
في سجلات شواهد المتحف الإسلامي بالقاهرة

كتابة من عصر المستنصر (شكل ٤٧)
من النوع المرفع العاثر ، يمتاز بالنسبة لكتابات
العصر بشيء من الجودة ، واخفة رائقة تجرى
على خط واحد ، وحروفها كثيرة الاثلاف ، بها
من الخصائص الزخرفية التوريق البسيط الذي
يحلل الأجزاء المرطبة من الحروف كالعين
المتداة والواو المجتمعة ، وبها كذلك من محاولات
الزخرف تشظية نهايات بعض الحروف كالحاء
المتداة والواو المتطرفة وغيرهما .

وهي فوق ذلك تجمع كثيراً من خصائص
الكتابات المروفة عن القرنين الرابع والخامس
من العصرين الأخشيدي والفاطمي - مما لا نجد
ضرورة إلى ذكره بعد أن خضنا فيه قبل
الآن إجمالاً وتفصيلاً .

للتحليل الأبجدي : انظر اللوحة [٣٣] .

(١) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ

(١) مادته : رخام . (٢) أبعاده : ٢٥ × ٤٩ سم . (٣) جهة وروده : مقار أسوان .



(شكل ٤٨) نقش مؤرخ ٤٨٤ هـ - رقم ٦٧١٨
في سجلات المتحف الإسلامي

يلاحظ أن حكم المستنصر الطويل المضطرب (٤٢٧-٤٨٧ هـ) لم ينتج فناً كتابياً شعبياً يعتد به ، ولعل ذلك راجع بطبيعة الحال إلى شيوع القوضى وغلبتها على كل شيء ، ولعل ما أدرك هذا العصر من الخير كان رهناً بتحسن الأحوال السياسية في النصف الثاني من خلافة المستنصر الفاطمي ، وهو الوقت الذي استقرت فيه أحوال البلاد استقراراً مكن حكماً من السير بها في سبيل الإصلاح والتعمير ، بعد فترة طويلة سلختها في أشد ضروب الحزن قسوة وأكثر أنواعها هولاً ، فنذا أدركتها بعناية الوزير الأرمي « بدر الجمالي » (٤٦٦/٤٨٧ هـ) وابنه « الأفضل شاهنشاه » (٤٨٧/٥١٥ هـ) ، أخذت بأسباب النهوض وريداً حق قدر لها

على يدى الأفضل ، وبمساعدة نفر من الأرمين ، استحضروهم من إقليم الرها (أداسا) أن يفيم أروع المباني الفاطمية وأعظمها شأنًا ، ألا وهى تلك الأسوار التى لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تحيط ببعض جهات القاهرة المعزية .

وقد استتبع العناية بالبناء عناية ببقية أنواع الفنون الفرعية ، ساعدها الهدوء الشامل الذى ميز عصر هذا الوزير على النمو والسير في خدمة الفن المعماري . وليس من شك في أن الكتابة كانت واحدة من تلك الفنون التى سائرت فن العمارة ، فظهرت في هذا العصر — وبوجه ملحوظ — الإهمال على الظاهرة الكتابية — أنواع من الكتابات المجودة بعض الشيء ، ومن أخصها كتابة القياس ، والكتابات التذكارية التى توجد بأعلى « باب النصر » ، وبعض الكتابات الشاهدية الخاصة ، والنقش الذى نقصده هنا بالتحليل (شكل ٤٨) ، واحد من هذه الكتابات الشاهدية التى أحكت فيها

صنعة الكتابة بقدر ما سمعت ظروف العصر ، والتجويد ظاهر فيها : يشجلى ذلك من مقارنة هذا النقش بنقوش الثلاثين سنة السابقة عليه ، وقد يرجع تجويدها إلا أنها كتبت « لآمنة بنت الحسين بن الحسن بن أحمد بن الحسين بن أحمد ابن محمد بن اسمعيل بن محمد بن عبد الله الباهر الإمام السجاد زين العابدين علي بن الإمام السبط الشهيد الحسين بن الإمام الوصي أمير المؤمنين علي بن أبي طالب صلى الله عليه وعلى آبنائه الطاهرين وذريته الأكرمين ، وهى من سلالة فاطمة الزهراء بنت رسول الله ، ولعل ذلك يؤيد ما ذهبنا إليه من أن تجويد الكتابة الشاهدية كان غاية من غايات الساعين إلى إعزاز آل البيت وتكريمهم ، وأن الفن الكتابي ظل في خدمة الدين يحقق أغراضه المختلفة » .

وكتابة هذا النقش ، بادية الملاحه ، متناسبة قصيرة الطوال نوعاً ، فيها من علامات الحسن الاستعداد ، وزخرفة الاستعداد بالتقويس ، وجمع العراقات وتثليتها جهة اليسار ، وإلحاق فرع نباتي بحرف التون يشغل الفراغ الحاصل من استعداد الحاء في كلمة (الرحمن) ، وإضافة زائدة زخرفية على شكل (اللوزة) فوق العين المتوسطة المثلثة ، ومدء الفراغ الحادث فوق الصاد بمثل هذه الزائدة ، وترطيب الحاء ، وإضافة زائدة أخرى على شكل فرع نباتي فوق الجزء المستقيم من الميم المتطرفة في كلمة (بسم) ، وفوق التاء في كلمة (بنت) لتشغل الفراغ الحادث من انبساط حرف التاء .

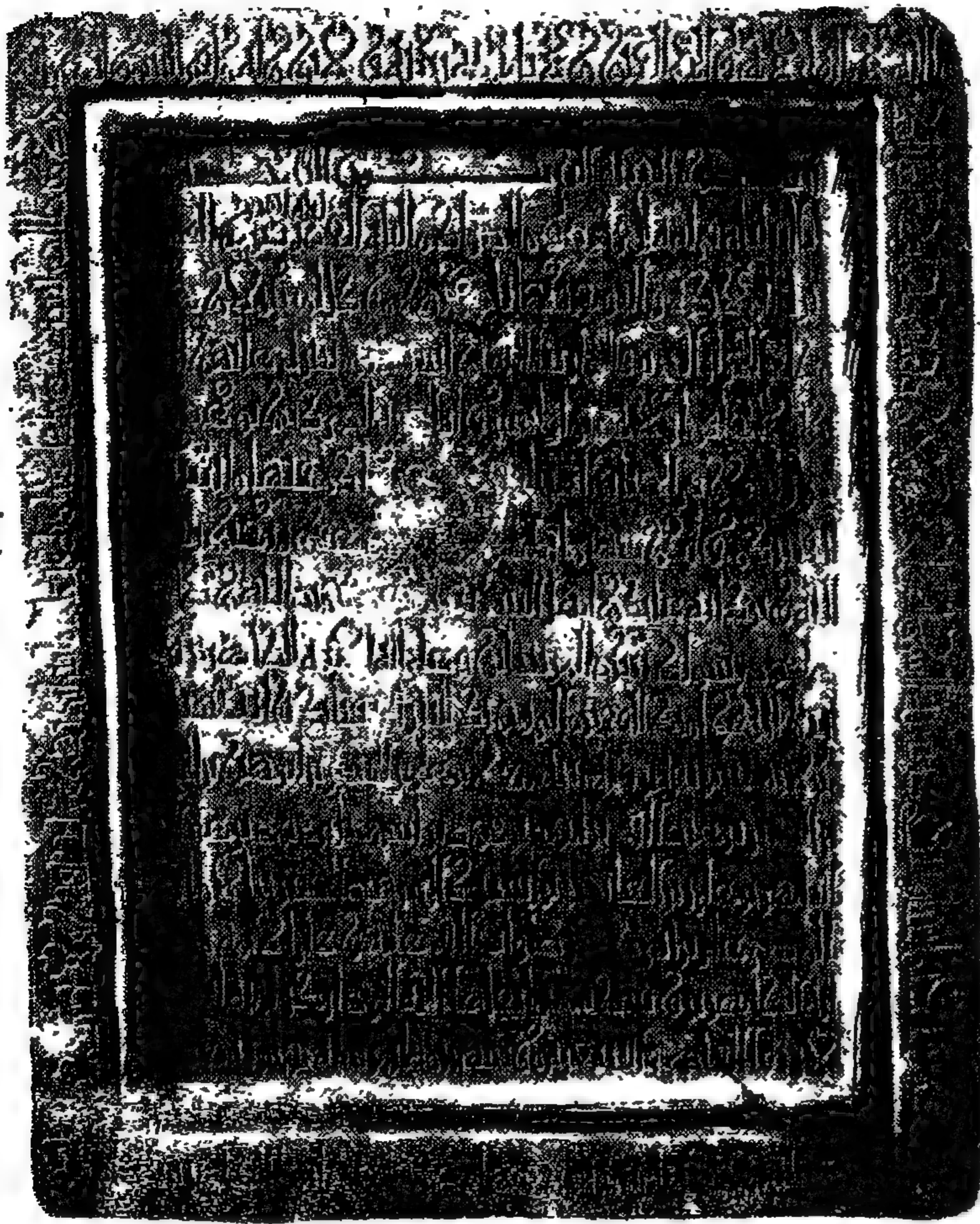
وبهذه الكتابة من العلامات المميزة لكتابة العصر جمع العراقات وإلحاق التني بها والصعود بهذا التني عمالاً جهة اليسار ، حتى تتساوى نهاياتها نهايات الحروف الصاعدة ، وضجع قائم الطاء إلى الخلف مع ترطيبه بالتني جهة اليسار ، وكذلك تعلو شكلة الكاف ، وإتقاذ الصاد والطاء على هيئة إبسة بعض اليبس ، وعقف اللام المتوسطة من لفظ الجلالة ، وإسقاط بعض الحروف « على شكل تقويس » عن مستوى تسطبع الكتابة ، وبترالعراقات في الراء والواو ، ورفع نهاياتها للبتورة ، وانكباب جهة الحباء وما في معناها على الحرف الذي يليها ، وإنهاء قائم اللام ألف بتخريف أو بتعريض ، ومن الظواهر القرية عقف ذنب الألف إلى يمنة عقفاً عرقاً .

وتقل الصاية بعض الشيء في السطور الأخيرة من النقش ، والنقش في مجموعه يشبه كثيراً نقوش للقياس الماثورة عن عصر المستنصر ، والتي عرض لها مارمیل في كتاب وصف مصر .

للتحليل الأيجدى : انظر اللوحة رقم [٣٤] .

نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ^(١)

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ٦٠ × ٧٦ سم (٣) جهة وروده : قراقة أسوان .



شكل (٤٩) نقش مؤرخ ٤٩٥ هـ رقم ٢٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة

يقع هذا النقش (شكل ٤٩) في خلافة الأمر أبو منصور على (٤٩٥/٥٢٤ هـ)، وهو لشريفة من آل البيت، هي رقية ابنة معلا ابن علي بن الحسن بن إبراهيم بن الحسن بن الحسين بن عبد الله ابن أحمد بن محمد بن اسمعيل بن محمد ابن عبد الله الباهر بن علي بن زين العابدين بن السبط الشهيد الحسين ابن الإمام الوصي علي بن أبي طالب صلوات الله عليه وعلى الأئمة من ذريته الطاهرين وسلم تسليماً^(٢).

وتكاد كتابته تكون أروع ما عرف من الكتابات الشاهدية في القرن الخامس، ولا حاجة بنا إلى ذكر السبب في جودة الكتابة، فقد اتضح لنا أن ذلك كان بتأثير ديني، كما كان نتيجة طبيعية لحالة الهدوء والاستقرار التي سادت البلاد في نهاية حكم المستنصر،

ولا غرو إذن إذا جاءت كتابة عصر «الأمر» على هذا النحو الذي نراه من التجويد، وهي إذاً قورنت بكتابة النقش السابق، اتضح لنا أن بها عناصر أسلوبية مشتركة، حتى ليكاد الإنسان يعتقد أن اليد التي أتت النقشين واحدة، سوى أنها قد عمدت في نقشنا هذا إلى زيادة الإتقان والزخرف، فوَقَّعت في ذلك إلى حد بعيد.

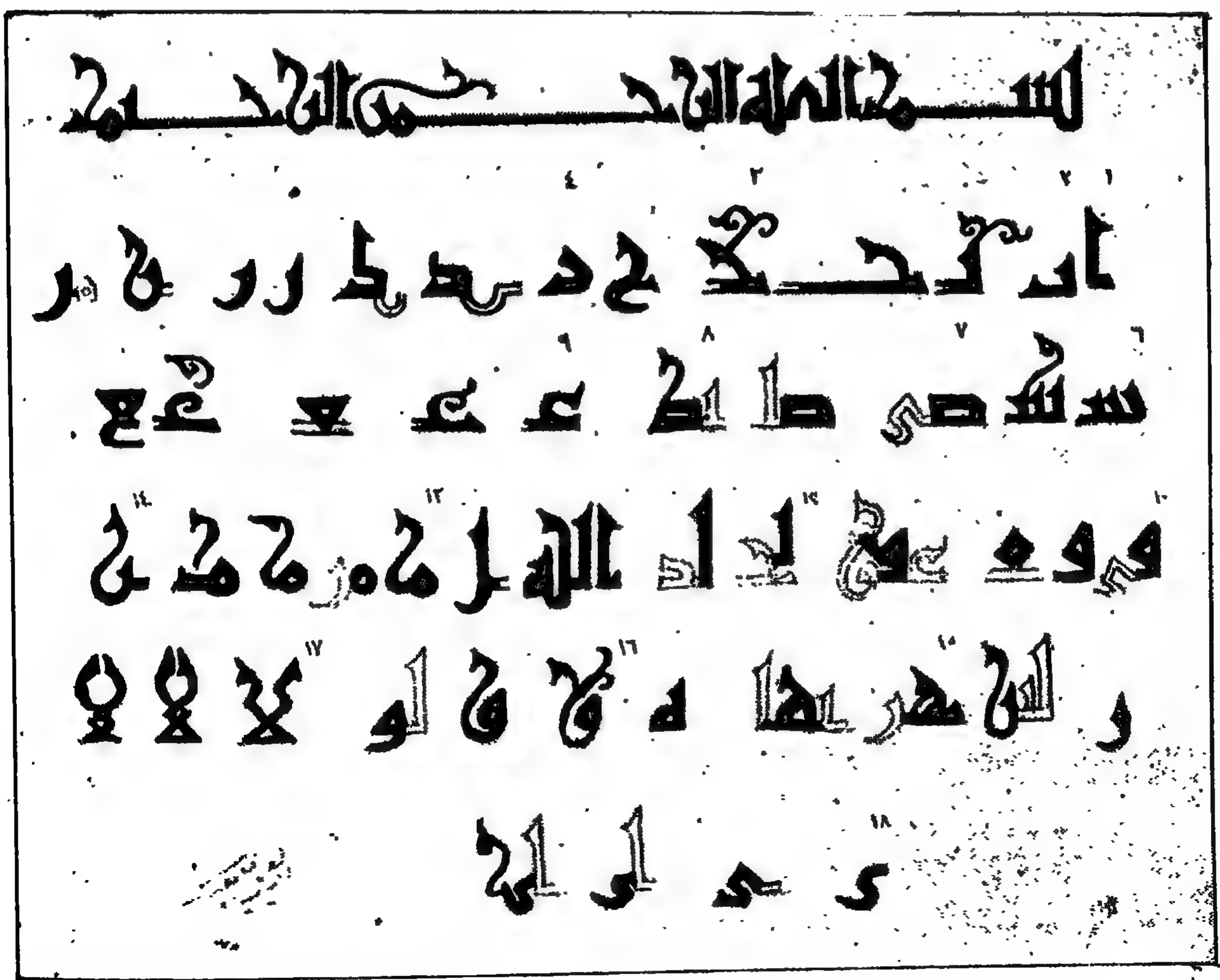
وتتميز كتابة هذا النقش المشارف على نهاية القرن، بحسن رصفها، وتناسب حروفها، وجريانها في مجموعها على معدل ثابت، وهي أكثر زخرفاً من سابقتها — يبدو ذلك في حروف التون، والواو المتطرفة، فكلها تجمع عرافاتها وتنفى وتضمد

(٢) من عبارة النص النقوش على الشاهد .

(١) رقم ٦٧١٦ في سجلات المتحف الإسلامي بالقاهرة .

عمالة نحو اليسار ، وترطب كأنها فرع نباتي ، ويشاهد لأول مرة في كتابات هذا العصر خروج زخرفة نباتية من الحروف القصيرة ، كالباء المتوسطة أو إحدى أسنان السين ، تنفرع بدورها إلى فرعين في اتجاهين مختلفين لتشغل بعض المساحات الماطلة ، وتتساوى في هذا النقش أطوال أسنان السين ، وتبتر بعض المرات كما في النقش السابق ، وترفع نهاياتها ، وترتكز القاء على قائم قصير فوق خط التسطيح ، ويكون شكلها ملوزاً لامستديراً ، ويفتح في قاعدة اللام أنب ، فتكون مكونة من مثلث مرتكز بصلته الأكبر على مستوى التسطيح ، من فوقه مربع مرتكز بسنه فوق قمة المثلث ، ويزيد من جمالها تقوس قائمها في هيئة عمائل زخرفي محكم ، وقد ينشق القاعان ثم يقوسان على نحو آخر كما في كلمة (الماسكة ، سطر ٣) فتبدو « اللام ألف » جميلة تتعاون مع غيرها من المحاولات الزخرفية على إبداع هذا النقش الفريد .

وكتابة هذا النقش فيما عدا ذلك متفقة مع كتابة النقش السابق في كثير من الخصائص الأسلوبية . وهي كثيرة الشبه بكتابات الواجبة في الجامع الأقمر بحى النحاسين في القاهرة .



لوحة [٢٥] تحليل أبجدي للنقش المؤرخ ٤٩٥ هـ سالف الذكر ، رقم ٢٧١٦

ولا يجمل بنا أن ننسى أن هذه الكتابة التذكارية اليابسة المجودة تعاصر أولى الكتابات التذكارية اللينة التي كان ظهورها لأول مرة على الأحجار في عصر الأمر (٤٩٥/٥٢٤ هـ)^(١)، وقد ظلت الكتابات اليابسة محتفظة بمكانتها في عصر الحافظ والفائز، مناهضة هذا النوع الجديد من الكتابات التذكارية^(٢)، ولم يطل استخدامها للأغراض التذكارية، رغم غزو الكتابات اللينة لها في العصر الأيوبي، إلا بعد انسلاخ ثلاثة أرباع القرن السادس الهجري^(٣).

للتجليل الأيجدي : انظر اللوحة [٣٥].

(١) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٢ .

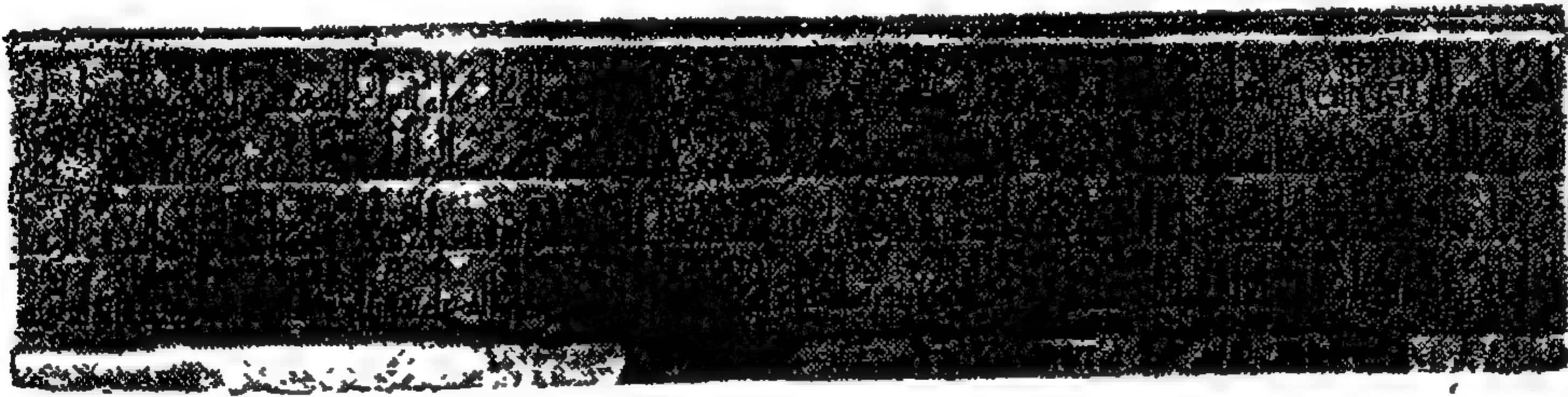
(٢) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٣٦ .

(٣) شواهد القبور — المجلد السادس ، اللوحة ٤٩ .

اللوحة التاريخية لمعارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى ٤٧٠ هـ .

كتابة هذا اللوح التاريخي (شكل ٥٠) شديدة الشبه بكتابة عالجناها من عصر «الظاهر» الفاطمي ، مؤرخة ٤١٤ هـ (شكل ٢٥) ، ومن عجب أن تكون كذلك على بعد ما بين الكتابتين من زمن ، وما بينهما من فترة زمنية يربو على نصف القرن ، والدقق في هذه الكتابة يلحظ البعد بينها وبين كتابات عصر المستنصر (٤٢٧ — ٤٨٧ هـ) يتضح ذلك من من مقارنتها بمجموعة الكتابات التي عالجناها من هذا العصر ، غير أن هذه الكتابة لنا عيضا عن كتابة عصر الظاهر سالفة الذكر ، لعله السبب في اكتسابها بهاء ورواقاً جديرين بكتابة رسمية كهذه .

إن ما بين هذه الكتابة الرسمية والكتابة المؤرخة ٤١٤ هـ من شبه يدعو إلى كثير من التفكير ، ويكاد الإنسان يذهب في ظنه إلى أن صانع هذين النقيشين شخص واحد ، اشتغل بصناعة النقوش الفذة في عصر الظاهر ، وشهد حكم المستنصر الطويل المضطرب وخدم بفنه الممتاز وزيره بدر الجمالى في فترة هادئة من فترات حكم هذا الخليفة العباسي ، أو أن صانع هذا النقيش التاريخي أحد تلاميذه الذين ترمموا خطاه - ولم يكن في مقدورنا أن نذهب إلى مثل هذا لو أن كتابة هذا النقيش كانت وثيقة الصلة بنقوش العصر الداريجة التي نتخذها مادة لهذا البحث ، لكن الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها نعلمنا لا نطمئن إلى عقد مقارنة بينه وبين الكتابات الشاهدية ، السابق منها ، والمعاصر ، واللاحق له



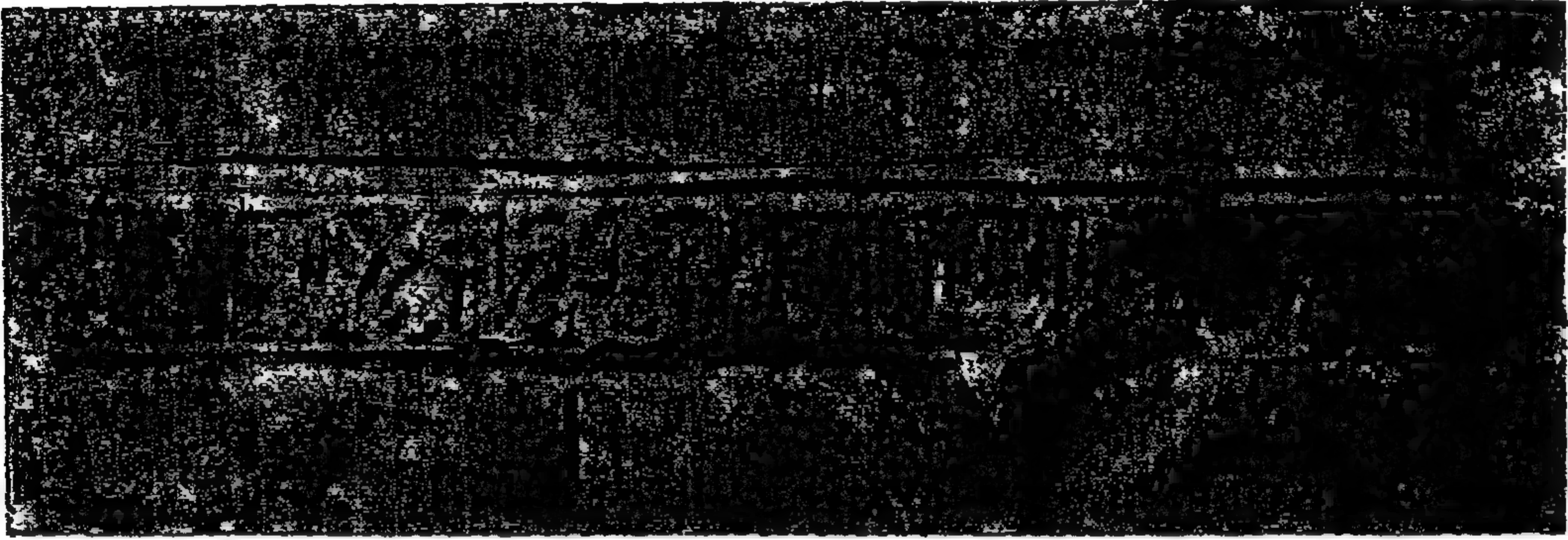
شكل (٥٠) كتابة اللوح التاريخي لمعارة بدر الجمالى بالمسجد الطولونى

وقد يكون السبب في ذلك هو اللين الذي يفرق هذه الكتابة عن كتابة عصر الظاهر المؤرخة ٤١٤ هـ ، نتيجة ميل العصر إلى الترطيب ، ذلك الميل الذي يتجلى من النظر إلى كتابات عصر المستنصر عامة ولاسيما النقوش منها في البازلت (شكل ٤٦) وليس هناك ما يدعو إلى الشك في أن الكتابة التذكارية إجمالاً كانت مقبلة على عصر انتقال من الأسلوب اليابس الشديد الجفاف إلى أسلوب آخر أكثر ليناً وترطيباً ، ولقد ظل الخط اليابس في الاستعمال إلى ما بعد ذلك بزمن متجاوزاً منتصف القرن السادس الهجري ، ولا نجد أنفسنا بحاجة إلى تناول حروف هذا النقيش بالوصف ، وحسبنا أن نقول ، أنها من هذه الناحية وثيقة الصلة بحروف النقيش المؤرخ ٤١٤ هـ (شكل ٤٥) مع ترطيب وتوسع مدركين - وكلاهما تطاور طبيعي لكتابة القرن الرابع الهجري .

وكتابة هذا النقيش التاريخي لا تشبه أسلوب الكتابات الإفريقية التي نرى منها مثلاً طيباً في كتابة الحراب المستنصرى بالمسجد الطولونى ، وهي ليست الكتابات الإفريقية المرصنة البارزة التي تملأ العين وتختلط بعناصر زخرفية نباتية غاية في التنوع والابتداع ، بل هي على خلاف ذلك مرفقة الحروف ، رشيقة على الرغم من بساطتها ، تدعو إلى الإعجاب .

كتابة على الحائط الشمالى من سور القاهرة من عصر المستنصر مؤرخة ٤٨٠ هـ .

وهذا إفريز من الخط الكوفي الرائع كشفت عنه إدارة حفظ الآثار العربية في القاهرة ، ويرجع الفضل في فتح هذا الجزء من سور القاهرة المتيد بالنور بعد ظلام طويل كاد يذهب بماله المعمارية والكتابية إلى الأستاذ كرزويل ، ولئن اغتبط بهذا محبو العمارة الإسلامية ومن يهمهم أن يعود هذا الإفريز فيرى النور مع هذا الجزء من السور الذى طال اختفاؤه ، فليس بأقل من هؤلاء وهؤلاء اغتباطاً بحوائفن الكتابي ، فهذا الإفريز الذى يظهر الآن للعيان لا يكاد يضارعه فيما نعتقد إفريز كتابى آخر من العصر الفاطمى كله ، (شكل ٥١) .



(شكل ٥١) جزء من كتابات سور القاهرة قرب باب الفتوح

ومن الحق أن نقول في هذا المجال إن شريط الكتابة الذى يرى على الواجهة الشرقية لبنة المنارة الجنوبية للجامع الحاكمى ، وهو يرجع إلى عصر تأسيس الجامع سابقاً لهذه الكتابة ، وكذلك إفريز الكتابة على واجهة جامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ، وكتابته لاحقة لهذه الكتابة ، يقتربان من هذا الإفريز من ناحية ، ويتعدان عنه من ناحية أخرى : يقتربان معاً من هذا الإفريز من حيث طريقة الإنقاذ ، فالكتابة فيهما مثل الكتابة في هذا الإفريز ترقى في الحجر الشديد الصلابة بطريقة القطع الممبق للدور ، ويتعدان عنه من حيث الجودة ، فهما وإن كانا في داهما لا يفخر به فن صناعة الإفريز الكتابية ، إلا أنهما دون هذا الإفريز على كل حال .

وتتسم هذه الإفريز الثلاثة بخلط الحروف ، ووضوح رؤيتها عن بعد ، وتخرقة الفراغ الحادث فوق بعض الحروف بالمروغ أو الورقات النباتية التى تنبثق من رؤوس الحروف أو من القوائم القصيرة .

وكتابة هذا الإفريز ، وإن كانت قريبة الزمن من كتابة اللوح المثبت فوق الباب الشرقى للجامع الطولونى الذى يؤرخ لعمارة بدر الجمالى بالجامع المذكور ، إلا أنهما يختلفان جودة بحيث لا تقاس أحدهما بالآخرى ، والقليل من الشبه الأسلوبى بينهما يكاد ينحصر في حرفي الميم المتطرفة والميم للبسطة والجيم المتوسطة للرطوبة الجبهة المنتهية على نحو استلفت النظر ، كما في كلمة « أبو النجم » ، على أن كتابة بدر الجمالى بالجامع الطولونى في مجموعها بسيطة خالية من الزخرف ، كثيرة الشبه بنقوش العصر الشاهدية ، وهى يمكن أن تقارن بالنقش للرقوم ٦٧١٨ في سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة المؤرخ ٤٨٤ هـ ، وبالنقش المؤرخ ٤١٤ هـ الرقوم ١٢٤٤ في سجلات المتحف المذكور .

يوجد هذا الإفريز على الحائط الشمالى من السور الذى أنشأه بدر الجمالى ممتداً من باب الفتوح ودائراً حول الضلعين الغربى والشمالى من بدنة المنارة الشمالية ، وحروفه فيما قبل المنارة أصغر منها فيما يلى ذلك ، على أن الكتابة فى الشقين مما تسهل رؤيته من بعد، وتغلّظ فى مجموعها بالبساطة والرونق وحسن الإقناذ وملاحة الأسلوب الكتابى .

وألفات هذه الكتابة للبنداء ينعدم فيها العقف للألوف فى أسافل الألفات اليابسة، وألفاتها المختمة تهبط عن مستوى التسطيع، فتظهر فيها الزائدة النبطية التى اختفت من الكتابة العربية منذ زمن أكثر تبكيراً، ويرى ذلك فى كلمة (ما بين)، والباء المبتدأ والتاء والياء المتوسطة جارية على مألوف مثيلاتها فى هذا العصر، والتاء المتطرفة قصيرة الانبساط كما فى (صلوات)، والجيم المبتدأ وأخواتها وكذلك المتوسطة مرطبة مشاة الجهة. كما فى (خلفهم) لا تكاد تفرق عن مثيلاتها فى الكتابات المعروفة من هذا العصر، والدال وأختها قد تغطان كما فى (ذا)، وقد لا تعرضان كما فى (الذى) وقد تشبه شكله الدال شكله الكاف كما فى كلمة (ذا)، وقد تنكب شكله الكاف فوق انبساطها العلوى كما فى كلمة (عنده)، والراء ترى قليلاً فى كتابة هذا الإفريز مرطبة كما فى كلمة (بدر)، وأكثر ما ترى يابسة مزواة كما فى (الطاهرين) و (كرامته) والسين متعددة الأسنان كما فى (سنة) و (سلام)، والسين فى (يشفع) متساوية الأسنان، إلا أن بها نزولاً عن مستوى التسطيع بين السنة الثانية والسنة الثالثة، وذلك نوع من الزخرف للألوف فى الخطوط الفاطمية، والصاد مرسومة على شكل شبه المنحرف، والظاء على غرارها، ولكن قائمها قد ثنى فوقها كما فى (حفظهما)، وقد يستلقى قليلاً مع ثنيه من أعلاه، والعين المبتدأ جارية على مألوفها فى كتابات العصر، والعين المختمة صغيرة العراقة كعبادتها كما فى (يشفع)، ويملاً الفراغ الحادث فوق السين زخرف تماثلى مكون من فرعين نباتيين تبرز منهما ورقات نباتية، وبرأس هذه العين جفاف شديد ناشئ من معالجتها معالجة هندسية بحت، بإفناذها على هيئة تقرب من شكل العين، والفاء والقاف جاريان على مألوفها فى خطوط العصر، ترتكزان فى حالة التوسط على قائم قصير، وبهما من أعلى ذلك التحريف المعروف، والكاف لا تجارى الدال على ما هو مألوف من شدة تشابههما فى الخط اليابس، فهى ترى هنا بسيطة لا تعدو شكلها ثلاثة أرباع الإفريز كما فى (الأكرمين) فى حين تصل شكله الدال فى كلمة (ذا) وكلمة (بدر) إلى نهايته، واللام على مألوفها فى كتابات العصر، سوى أنها تسقط عن مستوى التسطيع لتصل بما بعدها من الحروف على شكل تقويس زخرفى، كما فى (خلفهم) و (الذى)، والميم المبتدأ كبيرة نوعاً، محركة من أعلاه، مدورة من أسفل، وهى والميم المتطرفة والواو، دون غيرها من الحروف، منفذة فى هذا الإفريز بطريقة التخطيط المزدوج التى أشرنا إليها فى مكان آخر، والميم المتطرفة المفردة أو المركبة مبسوطة كما فى (القيوم)، ومن الميم المتطرفة نوع جديد غير مألوف فى كل الكتابات الفاطمية تماثل فيه عراقة الميم معالجة عراقة الجيم المفردة كما فى كلمة (سلام)، وترى الميم التى من هذا النوع عادة قيل واو بحيث يتكون منهما شكل تماثل، والنون مرطبة كما فى (ما بين) وبجافة مربعة كما فى (الأكرمين) وهى فى حالة التوسط قد تبلغ فى علوها مبلغ الألف واللام طولاً، كذلك الباء المتوسطة، والهاء فى حالاتها المختلفة تتجمع فى هذا النقش بتنوع فى الأسلوب يدعو إلى الإعجاب حقاً، فمنها المدورة وشبه دائرية على شكل نصف الدائرة، يشقها جميعاً خط منثن اثناء بسيطاً أو مركباً — انظر الهاء فى (هو) وفى (أيديهم) وفى (خلفهم) وفى (حفظهما)، والواو مرطبة قصيرة العراقة وتوجد من «اللام ألف» أنواع تتراوح بين البساطة — كما فى (الأئمة)، والزخرف — كما فى (ولا نوم)، وهى هنا تبلغ من الجمال درجة فائقة — والياء

المتوسطة والابتداء وما في معناها قد تطول حتى تسامى الألف واللام ، وقد تقصر كالألف ، أما الياء المتطرفة أو المفردة فهي في مجموعها صغيرة بالنسبة لبقية الحروف ، جافة الرأس ، مرطبة العراقة ، تنتهي عادة بترفيح .

وهذه الكتابة مكونة من آية الكرسي (قرآن — سورة البقرة ، آية ٢٤٤) وتحمل إسم « السيد الأجل أمير الجيوش » سيف الإسلام وناصر الإمام وكافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين ، أبو النجم بدر المستنصرى ، كما تحمل اسم الخليفة المستنصر ، والعبارة الشيعية المعروفة (على ولي الله) ، وفي نهايتها تأريخ صريح هو سنة ثمانين وأربعمائة .

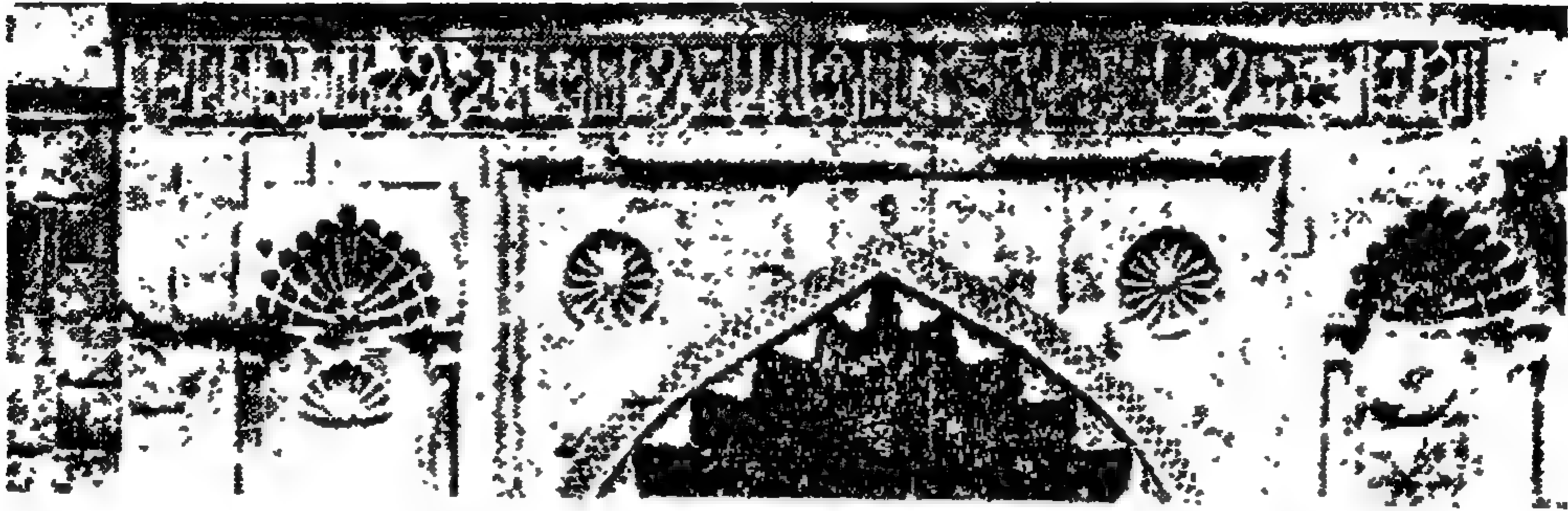
الفصل السادس عشر

نقوش من القرن السادس الهجري

كتابة على واجهة الجامع الأحمر بالقاهرة ٥١٦ هـ
نقش مؤرخ ٥٣٠ هـ — كتابة الجص في مسجد الصالح
بملاطع بن وزير ٥٩٥ هـ .

كتابة الواجهة بجامع الأمر بأحكام الله (الجامع الأقمر) ٥١٩ هـ

هذه الكتابة المنقورة في الحجر (شكل ٥٢) تكون إقريزاً يحلى قمة الواجهة ، بعضها فوق الباب والبعض الآخر فوق الحنية التي تحلى الواجهة إلى يسار الداخل ، أما الجزء الأول من هذه الكتابة فمنقور في الحجر بطريقة القطع المستدير على نحو ما يرى في بدنة المنارة الجنوبية بالجامع الحاكمي — ويكاد الجزء الثاني الذي يزخرف قمة الدخول الواقع إلى اليسار يشبه في طريقة قطعه كتابات الجص في الجامع الأزهر ، وكتابة المقصورة في الجامع الحاكمي ، وهي طريقة القطع الرأسي .



شكل (٥٢) نقوش كتابية على واجهة الجامع الأقمر بالنحاسين بالقاهرة مؤرخة ٥١٩ هـ

أما العنصر الكتابي فهو بعينه العنصر الكتابي للتطور في مصر في القرن السابق ، والذي نرى أمثلة منه في كتابات الأزهر الأولى وكتابات الجامع الحاكمي ، وهذه العناصر الكتابية كثيرة الشبه بكتابات العصر الشاهدية المجودة (أنظر الكتابة المؤرخة ٤٩٥ هـ ، شكل ٤٩ واللوحة ٣٥) ، ولهذا لا نجد أنفسنا مضطرين إلى وصف هذه الكتابات من الوجهة الكتابية ، بل نكتفي بالإحالة إلى ما سبق من كتابات الأزهر المبكرة وكتابات الحاكم والكتابة الشاهدية للمؤرخة ٤٩٥ هـ سالفة الذكر .

وحسبنا فيما يختص بالخارف أن نقول إن كثيراً من العناصر الزخرفية في هذه الكتابة يشبه العناصر الزخرفية في كتابات الأزهر المبكرة والمحراب القديم وفي القبة الفاطمية بالجامع المذكور وفي المقصورة بالجامع الحاكمي ، فقام هذه الخارف كلها أفرع نباتية مخرج من قمم الحروف لتعطي الفراغ الكائن بينها ، وفي هذه الكتابة كما في كتابة المحراب القديم بالجامع الأزهر توجد بعض الخارف العربية التي أخصها الورقة ذات الثلاثة (بتلات) التي تنبثق من الطرف العلوي للحروف القائمة القصيرة كما في حرف الباء مثلاً من كلمة « أمير » (أنظر مارسيه ج ١ شكل ٩٣) ، ومن الظواهر الأجنبية ظاهرة التخطيط المزدوج المعروف عن الفن الأموي العربي وعن فنون المغرب إجمالاً ، وذلك كله مشاهد في الجزء المنقور فوق بروز المدخل .

هذا وزخارف الشق الثاني من الإقريز (وهو الشق الواقع إلى يسار الداخل) أبسط في مجموعها ومن حيث طبيعتها وطريقة إنقاذها .



(شكل ٥٣) سرة تحتوي على نقوش كتابية فوق مدخل الجامع الأقصر ، مؤرخة ٥١٩ هـ .

من القرن السادس الهجرى - نقش مؤرخ ٨٥٣٠^(١)



شكل (٥٤) نقش مؤرخ ٨٥٣٠ - رقم ٩٨١٠
في سجلات شروهد المتحف الإسلامى بالقاهرة .

(١) مادته : رخام (٢) أبعاده : ١١٥ × ٤٨ سم
(٣) جهة وروده : غير معلومة .

يقع هذا النقش (شكل ٥٤) في خلافة الحافظ الفاطمى (٥٢٤ / ٥٤٤ هـ) ، كتابته من النوع البارز الممرض ، قليلة التناسب ، لا تتصف في مجموعها بالجمال ، لأنها تفقد شيئاً كثيراً من أصول الخط اليا بس ، فهذه العين المتدأة في كلمة أغفر (سطر ١) واليم المتدأة والمتوسطة والمتطرفة للسبلة ، والهاء المتطرفة والحاء المرطبة ترطيباً مميماً في كلمة (خالدين ، سطر ٥) لا تتمشى كلها مع أبسط قواعد الخط اليا بس ، وهى مع ذلك تحتفظ ببعض أصول هذا الخط على نحو ما عرفت عنه في العصر الفاطمى ، بشئ غير قليل من المبالغة في ذلك :

١ - الفاء المتوسطة المرتكزة على قائم فوق خط التسطیح .

٢ - عقف اللام المتوسطة في لفظ الجلالة عققاً مرطباً جهة اليسار .

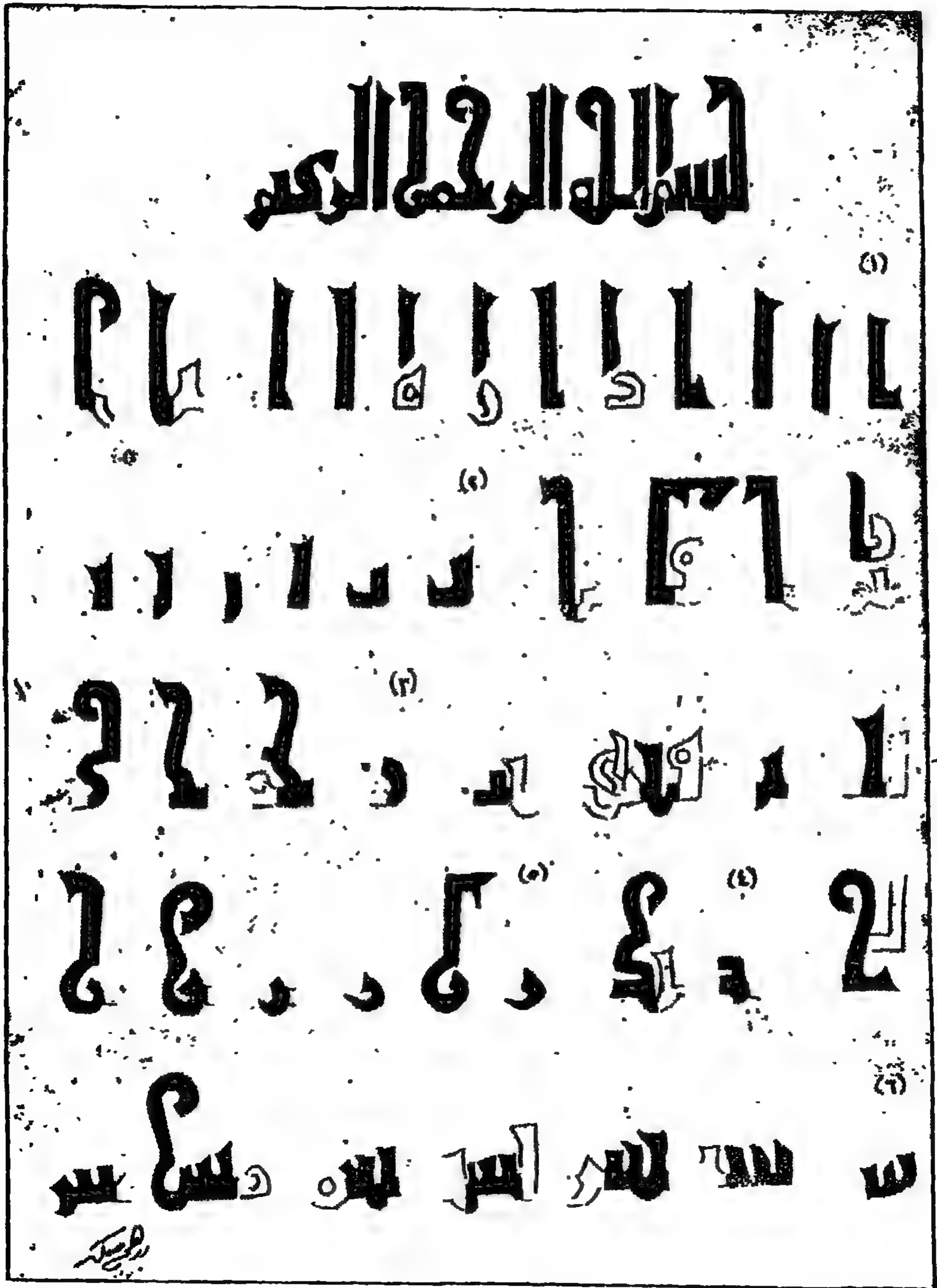
٣ - جمع عراقة الواو المتطرفة جمعاً ينتهى فوق تدويرها ثم الصعود بها في شكل قائم ، ثم عقف هذا القائم جهة اليسار ، وإنهاؤه بتعريض محرف .

٤ - جمع عراقة الواو المفردة إلى ما يقرب من قمة تدويرها ، ثم الصعود بها في إمالة مرطبة جهة اليسار ، ثم عقفها عققاً مرطباً عند أعلاها جهة اليمين ، ثم إلى أسفل ، ثم إلى يسرة .

٥ - تضفير الهاء تضفيراً لم تألفه من قبل ، وخروج قائم من نقطة شبقها بعقف ذات اليمين ، على نحو ما تعقف الطوالع جميعها في هذه الكتابة .

(١) رقم ٩٨١٠ في سجلات المتحف الإسلامى بالقاهرة .

- ٦ — عطف الألفات وما في حكمها كقائم الواو وقائم الهاء عتقاً مجزئاً أو مرتبطاً لا يخلو من الزخرف على كل حال .
 ٧ — تحول الانكباب الذي أدركناه في جهة الجيم وأخوانها إلى شبه قائم تستدير نهايته في انكباب يسير .
 ٨ — سقوط بعض الحروف عن مستوى التسطيع .
 لتحليل الأبجدى : انظر اللوحة [٣٦] .





الأشرطة الكتابية في مسجد الصالح طلائع بن رزيق - المؤرخة ٥٥٥ هـ

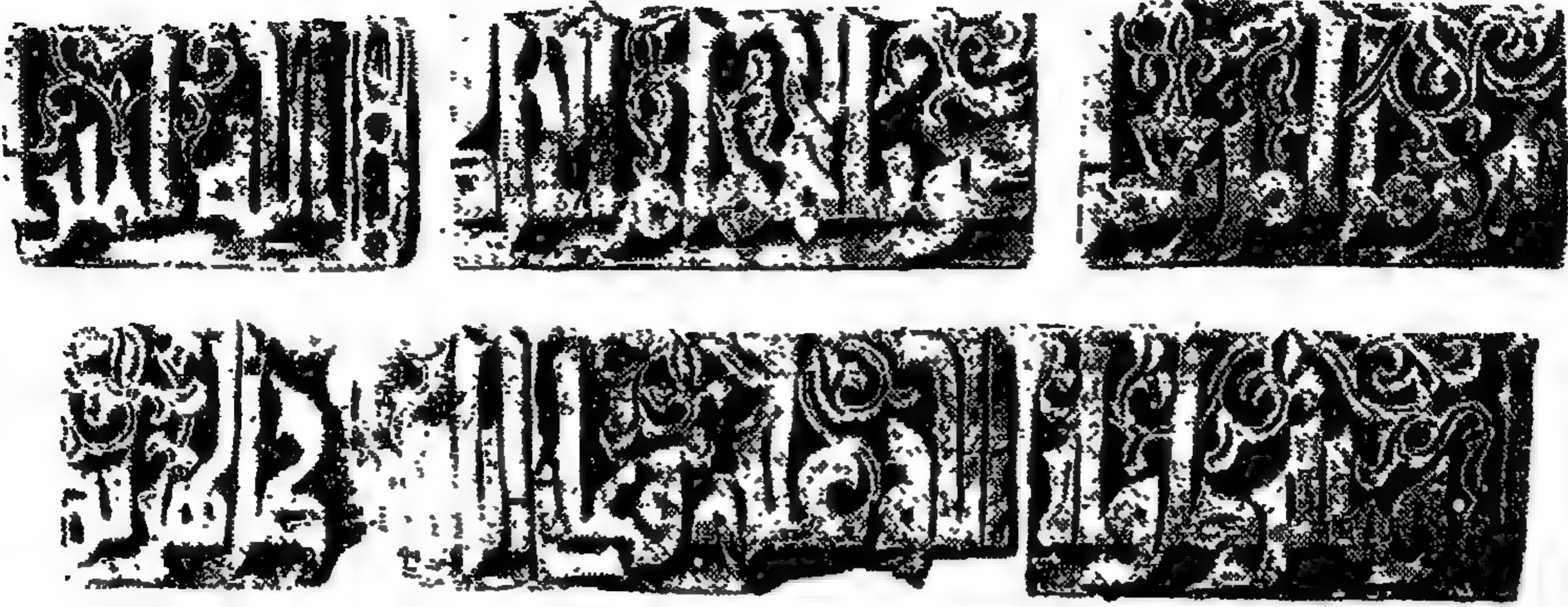
تدور هذه الأشرطة (شكل ٥٥) حول العقود في رواق القبلة ، وكانت فيما مضى تدور حول الشبايك الجانبية في الحائطين الشمالي الشرقي والجنوبي الغربي ، ولا تزال منها بقية تشاهد في بعض المواضع حول ثلاثة شبايك على يسار الداخل من الباب المقابل للقبلة .

وهذه الأشرطة الكتابية قليلة العرض ، كثيرة الازدحام بالعناصر الكتابية والزخرفية ، والمادة الكتابية فيها غالبية غلبة تسترعى النظر ، ولا شك في أن هذا الازدحام كان مما يلهي لعين رجل الفن المسلم وعين الناظر في فنه .



شكل (٥٥) الأشرطة الكتابية التي تدور حول العقود في جامع الصالح طلائع بن رزيق - ٥٥٥ هـ

وقد عرّض الأشرطة في مسجد الصالح طلائع أدت بطبيعتها إلى الاختزال في طول الحروف الطالعة ، كما أدت إلى قلة التفاوت بين أطوال الحروف على غير ما هو مألوف في كتابات الأشرطة الفاطمية بعد عصر الحاكم ، من وضوح انتفاوت بين أضوال الحروف القائمة وغيرها من الحروف ، وهي من هذه الناحية كبيرة الشبه بكتابات « آمد » للورخة ٥٠ هـ ، إلا أنها لا تبلغ من الجمال مبلغ الكتابات الآمدية على كل حال .



تحلية الفراغ بمروغ ذاتية ووريفات بطريقة المخطوط المردوجه
من جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي - المقارنة

وكتابات هذه الأشرطة التي نعالجها من النوع البارز للمقطوع في الجص بطريقة القطع الرأسي ، وهي متأثرة بتقاليد الكتابة الفاطمية في القرنين الرابع والخامس الهجريين .

والواقع أنه لا توجد كتابة شاهدة معاصرة لكتابة هذه الأشرطة بينها وبين هذه الكتابة صلة ، فشيها قليل بكتابة الشاهد للورخ ٥٣٠ هـ (شكل ٥٤) .



جزء من شريط كتابي من ديار بكر ، حوالي منتصف القرن السادس الهجري

والذي يستخلص من ذلك أنه كانت للكتابات الإفريزية ، على ما يظهر ، تقاليد فنية خاصة تختلف تماماً عن تلك الكتابات التذكارية الشاهدية الجافة التي بدأت في هذه الحقبة من الزمن تنزل عن كثير من أصولها وتسلم القياد للخط اللين ، كما يمكن أن نستخلص منه أيضاً أن الكتابات الإفريزية بقيت لأغراض تجميلية تستعمل في تحلية دوائر العقود في المساجد ، مجاورة منتصف القرن السادس الهجري .

وثمة من الأسباب ما يبعث على الظن بأن مصر في ذلك الوقت كانت قد تأثرت إلى حد ما بفنون الأناطقة ، وبالأخص في الأشرطة الكتابية الزخرفية ، كما أخذت عن الأناطقة طريقتهم الخاصة في الكتابة بأسلوب لين ، ومنذ هذا الحين أخذت الكتابة اللينة تلعب دورها في مصر حتى قدرت لها السيادة الكلية في العصر المملوكي .

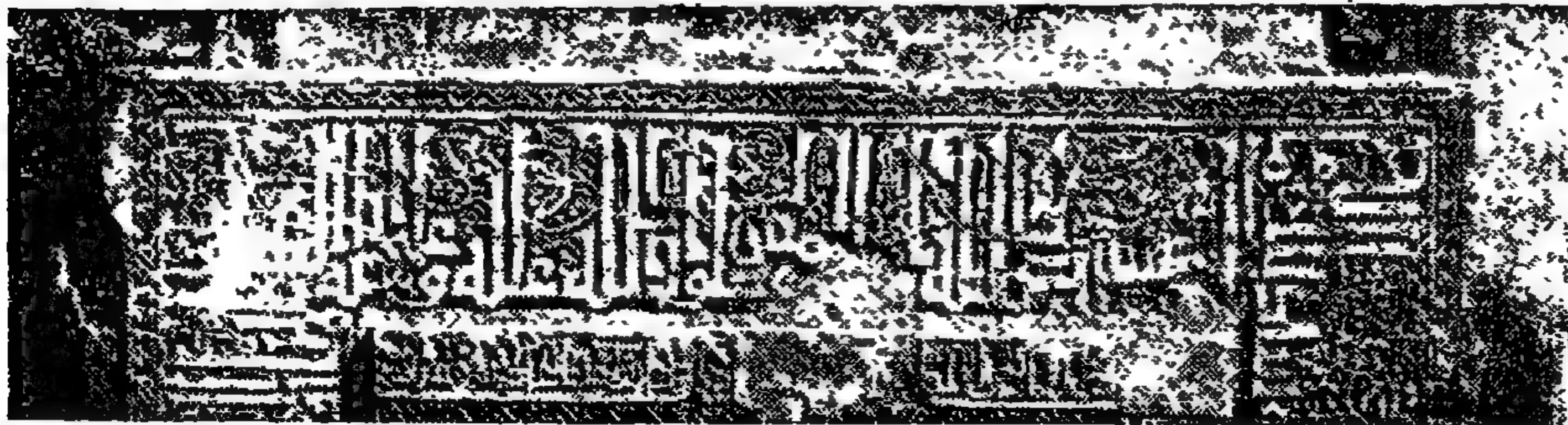
على أن هذه الكتابة رغم احتفاظها بالخصائص الشريطية في القرنين الرابع والخامس ، لا تكاد تعتبر تطوراً إلى ما هو أحسن ، إذ هي دون كثير من الكتابات الإفريقية المعروفة ، غير منها وأكثر جريئاً على أصول الكتابة الشريطية ما يرى في جامع الحاكم في المقصورة ، وفي الإفريز الدائر بأسفل السقف وحول العقود برواق القبلة ؛ وزخارف كتابات المقصورة في الجامع الحاكمي غاية في الإبداع إذا قورنت بزخارف هذه الكتابة ، فهي في المقصورة عنصر واضح يحل الفراغ الناشئ من تفاوت ارتفاع الحروف ، وهي في مقصورة الجامع الحاكمي أفرع نباتية ذات وريقات تخرج من أطراف الحروف وتكون زخرفة متكررة تكرر آمنتظاً ، ومثل ذلك يقال عن زخارف الأفاريز الجصية التي تلاحظ فيها رغبة المزخرف في ملء الفراغ بالفروع النباتية والوريات بطريقة الخطوط المزدوجة .



الزخارف النباتية التي تحل الفراغات في أشرطة مقصورة جامع الحاكم بأمر الله الفاطمي - المقارنة

على أن الملاحظ أن الزخارف النباتية التي تصعب الخط في الأشرطة قد ازدادت على الزمن تعقيداً وقل وضوح ابتدائها وانتهائها ، وأصبح هم منفذها في القرنين الخامس والسادس أن يعلأ بها الفراغ على قلة مساحته ، كما يرى في الإفريز الكتابي الذي يدور حول المحراب المستنصري بالجامع الطولوني ، وكما يشاهد في الأفاريز الكتابية في ديار بكر ، وقد دعا إلى ذلك فيما نعتقد ميل صناع هذه الأشرطة إلى تغليب العنصر الكتابي وشغل معظم الفراغ به .

والأشرطة التي نعابها مثال طيب لرغبة المزخرفين الكتابيين في تغليب العنصر الخطي على ما عداها ، وزخارفها النباتية ليست من الجمال في شيء - لا يكاد الإنسان يميز خط سيرها ، ويرجح أن يكون المزخرف قد قصد بها إلى شغل الفراغ القليل المتخلف ، وهي تبدو كأنها ليس لها اتصال بالحروف ، ومن ثم فهي زخارف نباتية ميتة ، ليس فيها شيء من حيوية النبات ، وهي إلى القش أقرب منها إلى البات ، وهي تمت إلى الفن المعروف بفن « الركوكو » بصلة وثيقة .



رأس المحراب المستنصري بالجامع الطولوني - زخارف نباتية تعلأ الفراغ
لا تكاد حرف بداياتها ونهاياتها - للمقارنة

وتتماز هذه الكتابة بترايط الألف واللام للتجاورتين ، وبالسقوط للقس عن مستوى التسطيع ، ويغلب ذلك الترابط في بداية الكلمات ، بحيث يتصل الحرف الأول بالحرف الثاني بهذه الطريقة ، فضلا عن شيوع هذه الظاهرة في أماكن أخرى من الكلمات ، كما تمتاز بانكسار اللام الثانية في لفظ الجلالة نحو اليسار بزاوية منفرجة ، وباستقرار الفاء المتوسطة على قائم مرتكز على مستوى التسطيع ، وبالفاء للبداية المحرفة الرأس للمتدلة القفا ، وبالفاء المضفرة التي يظهر فيها المزخرف براعة نادرة في التعقيد والتزيين ، وبالعراقات المرفعة الطرف في الراء والنون ، أو المعرضة الطرف كما لو كانت قد انتهت بسدر القلم ، وبتدوير رأس الميم أو ثلثية ثلثياً مرطباً ، وبإنهاء انبساط الميم بإنهاء معرضاً ، وبالحاق قائم يشبه الألف بنهايات الحروف كالنون والميم ، يرتكز عادة فوق نهاية العراقة ، العرض منه ملء الفراغ وإحداث نوع من التوازن الفني ، وتفصيلها الكتابية وصفاتها لا تخرج في مجموعها عن أساليب الكتابة في القرنين الرابع والخامس على الجص والخشب .

ملاحق

• الملحق الأول : في الشكل والمجم — التبصيف والمجم
تفصيل طريقة المجم والشكل — «وثائق مورتز» تؤيد رأي
صاحب صبح الأعشى .

• الملحق الثاني : في اللواحق الزخرفية والزخارف الكتابية
الحروف التي لحقتها زخارف في النقوش المصرية — العرب
والفن الكتابي — نشأة الفن الكتابي الزخرفي في مصر —
بين فلوري ومارسيه . - طبعة الزخارف الكتابية .

الملحق الأول

في دخول النقط والشكل على الكتابة العربية

المعجم والشكل :

كانت الكتابة العربية الجاهلية عارية عن النقط خالية من الشكل ، شأنها في ذلك شأن الأم النبطية التي اشتقت منها . ولم يكن العرب الجاهليون في حاجة إلى ضوابط النقط والشكل . لمكانهم من العربية ، ولا غرو فالعربية انتمت وهم سادتها المالكون لزمانها ، يقرأونها كما يتكلمونها صحيحة بالسليقة والطبع .

غير أنه لما جاء الإسلام ونزل القرآن بلغة العرب ، ودون بحروف كتابتهم ، وخيف على كلام الله المقدس من التصحيف وشبه اللحن ، وجد من الضروري أن يدخل المعجم والشكل على الكتابة العربية مخافة التصحيف والتعريف . وتروى المصادر أن نقط المصاحف وضبط العربية كان على يد أبي الأسود الدؤلي بأمر من زياد أمير العراق (٥٦٧ هـ)^(١) ، والمراد بالمعجم هنا « النقط » أي تمييز الصور المتشابهة من الأبجدية العربية بنقطها ، حتى تتبين الباء من التاء من النون من الياء ، وتتضح الجيم من الحاء من الخاء ، والدال من الذال ، والراء من الزاي ، والسين من الشين ، والفاء من القاف . (وكان المعجم بالسواد أي بنفس اللداد الذي يكتب به) وكان الشكل الأول « نقطاً دائرية » فوق الحرف أو تحته أو بين يديه ، بصنع يخالف لون اللداد الذي يكتب به^(٢) .

ومما لا شك فيه أن النقط بمعنى المعجم ، أو تمييز الحروف للتشابهة الصور ، كان قد لحق كثيراً من الحروف قبل أن ينصرم القرن الأول الهجري ، تؤيد ذلك الوثائق التي عثر عليها من ذلك القرن ، فحروف الباء والتاء والياء على اختلاف مواضعها في الابتداء والتوسط والانتها (فيما عدا الياء المنطرفة) كلها عجمت (نقطت) في القرن الأول ، وكذلك الجيم والحاء والشين والضاد ، والقاف التي عجمت بنقطة من أسفلها ، بينما ظلت الفاء من غير نقط ، وآخر حرف عجم هو التاء المربوطة - وهذه الوثائق عبارة عن أوراق بردية مؤرخة ٩١ هـ ، وعملة مؤرخة ٨٥ ، ٨٦ هـ ، ونقوش في قصر خاران مؤرخة ٩١ هـ ، يذكرها « مورتز » في مقال له عن الكتابة العربية ، وقد درجت الحروف التي حقها النقط في سبيل التمييز حتى حصل كل حرف منها على كمال استقلاله واتضح شخصيته ، وغدا على ما راه الآن في زمن يصعب تحديده ، يرجح أن يكون ذلك قد تم في القرون الثلاثة الهجرية الأولى على أكثر تقدير .

أما الشكل أو العلامات الأعراية التي استعارها العرب عن السريان ، فهي بدورها قديمة ، ويذكر أنها وقعت في

(١) العسكري (ابن سعيد) التصحيف والتعريف (باب قبج التصحيف وبشاعته) ص ٨ وما بعدها .

(٢) صبح الأعشى : ص ١٤٩ ، ١٥٠ ، ١٥١ - السيوطي (جلال الدين) : الإتيان في علوم القرآن ج ٢ ص ١٧١ (المطبعة الأزهرية ١٣١٨ هـ) .

وصبح الأعشى : ص ١٥٦ ، ١٥٧ - والسيوطي : الإتيان ج ٢ ص ١٧١ .

خلافة معاوية ، وبأمر من زياد أمير العراق الذي كلف أبا الأسود (حوالي ١٧ ، ٥) بوضع النحو^(١) .

وكانت طريقة أبي الأسود في ذلك أن استحضر كاتباً وأمره أن يتناول المصحف ، وأن يأخذ صبغاً يخالف لون المداد الذي كتب به المصحف ، فإذا فتح أبو الأسود شفتيه بالحرف تقط نقطة واحدة بالصبغ فوق الحرف ، وإذا رآه قد خفضهما تقط نقطة واحدة تحت الحرف ، فإذا ضمهما جعل النقطة بين يدي الحرف (على خط استواء الكتابة) فإن تبع الحرف غنة (تنوين) تقط نقطتين أمام يدي الحرف على خط استواء الكتابة ، فعمل الكاتب ذلك حتى أتى أبو الأسود على آخر المصحف^(٢) .

والآراء غير متفقة على تحديد الوقت الذي لحق فيه النقط والشكل بالكتابة العربية ، غير أنه ثبت من ملاحظة كتابات القرن الأول الهجري التي دونت على الورق أن ذلك القرن لم ينقض قبل أن يشيع استعمال النقط لتمييز الحروف المتشابهة ، وبقيت الكتابات التذكارية على الأحجار والشكك بدون نقط ، وظلت على ذلك الحال حتى غلبت الكتابات اللينة المنقوطة .

ولم يستطع «مورز» أن يجزم برأى فيما يختص بالوقت الذي دخل فيه الشكل على الكتابة العربية^(٣) ، غير أنه يرى أن ذلك كلف على الأرجح في القرن الثاني ، وعلى الرغم من ذلك فقد وجدت المصاحف التي تحتويها مجموعة مورز والتي ينسبها هو إلى القرن الثاني بل والقرن الثالث ، غير منقوطة ولا مشكولة ، وقد يكون ذلك راجعاً إلى كراهة الصحابة والتابعين نقط المصحف أو شكله ، وإلى وحرصهم على تجريده من النقط والشكل احتفاظاً برسم المصحف الأمام^(٤) .

وللرجح أن تكون ظاهرة الشكل والنقط قد اكتملت في الحلقات الأولى من القرن الثاني ، إذ يذكر مورز أن النقط التي كانت ترسم بالحمرة أو الصفرة أو الخضرة على شكل دوائر صماء أو دوائر مفرغة للدلالة على الحركات الإعرابية قد استعفى عنها حوالي هذا الوقت بنظام جديد هو الشكل بطريق الشرط العلوية والسفلية على ما نعرفه الآن ، وذلك رغبة في التفريق بين النقط والشكل وزيادة في الإيضاح .

ويرجعون أن الذي أخرج هذه الحركات على صورة شرط رفيعة ، هي أشكال مستطيلة مستقلة ترسم بسن القلم ، هو الخليل بن أحمد الفراهيدي في بواكير القرن الثاني الهجري^(٥) ، ومنذ ذلك التاريخ شاع النقط والشكل بطريقة المحدثين (بطريقة الشرط أو الجرات العلوية والسفلية وعلامات التنوين الاصطلاحية المعروفة) ، وللعرب آراء متعارضة في النقط والشكل ، فمنهم من يرى فيها مسبة للكتوب إليه وانتقاصاً من قدره^(٦) ، هذا بينما يمتدح الأعجم كثيرون ، منهم من

(١) الفهرست ص ٤٠ .

(٢) صبح الأعشى ص ١٥٦ ، سطر ١٣ وما بعده .

(٣) — الإتيان ج ٢ ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

— والإتيان ج ٢ ص ١٧١ ، ١٧٢ . قول ابن مسعود « جردوا القرآن » أي جردوه في التلاوة = (لا تخطوا به غيره) أو جردوه من النقط والتشعير .

(٤) كان المصحف الإمام (مصحف عثمان بن عفان) غير منقوط .

(٥) الإتيان — ج ٢ ص ١٧١ .

(٦) الصولي — أدب الكتاب ، ص ٥٧ « كره الكتاب الشكل والإجماع (النقط) إلا في المواضع المتبسة » .

دفعهم الحرص على سلامة القرآن إلى تحييده ، لأنهم رأوا فيه عصمة للغة وسبيلا إلى صحة الأعراب (١) .

٢ — تفصيل طريقة العجم والشكل :

الحروف المنقوطة خمسة عشر حرفاً : الباء والتاء والثاء والجيم والحاء والدال والزاي والشين والضاد والظاء والعين والفاء والقاف والنون والياء ، والحروف العاطلة أو الهمزة ثلاثة عشرة : الألف والحاء والدال والراء والسين والصاد والطاء والعين والكاف واللام والميم والهاء والواو — والمعروف أن الشكل جاء مع الأعراب كيفما جرى ، وينقسم إلى السكون أو (الجزم) والفتح (النصب) والضم (الرفع) والجر (الخفض) (٢) .

وكان المتقدمون يجعلون الشكل نقطاً ، وكانوا يميلون في شكل غالب السور إلى وضع نقط بصيغ مخالف للون اللداد الذي كتبت به السورة ، فالهمزة كانت للحركات والتنوين والتشديد والتخفيف والسكون والوصل والمدة ، وكانت الصفرة للهمزة خاصة (٣) ، ورخص في رسمها بالسواد عندما اختلفت الصور وتباينت أشكالها فيما بعد .

واستعملت الخضرة أحياناً للابتداء بألفات الوصل ، ولم يستحب النقط بالسواد (٤) .

الضم

يقول صاحب صبح الأعشى : والمتقدمون يجعلون علامة الضمة نقطة بالهمزة وسط الحرف أو أمامه — فإن لحق حركة الضم تنوين ، رسموا لذلك نقطتين أمام الحرف ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين — أما التأخرون فإنهم يجعلون علامة الضمة واواً صغيرة (ُ) لما هو معروف من أن الواو علامة الرفع في الأسماء الخمسة ، ورسموها بأعلى الحرف ولم يجعلوها في وسطه كيلا تشين الحرف بخلاف المتقدمين — فإن لحق حركة الضم تنوين رسموا لذلك واواً صغيرة مردودة الآخر (٥) (٥) .

الفتح :

وللتقدمون يجعلون الفتحة نقطة بالهمزة فوق الحرف — فإن تبع حركة الفتح تنوين جعل نقطتين ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين .

والتأخرون يجعلون علامتها ألفاً مضطجعة (َ) ويسمونها نصبة ، ويجعلون حالة التنوين خطين (شريطتين) مضطجعتين

(١) الإتيان — ج ٢ ص ١٧١ ، « نقط المصحف وشكله مستحب لأنه صيانة له من العن والتعريف » .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٥٨ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ .

من فوق الحرف (ˆ) وكان المتقدمون يحملون لذلك نقطتين من أعلى الحرف (١) .

الكسر :

وكان المتقدمون يحملون علامة الجر نقطة بالجرمة تحت الحرف — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا لذلك نقطتين أسفل الحرف .

والتأخرون يحملون الكسر شظية من أسفل الحرف إشارة إلى الياء التي هي علامة الجر في الأسماء الخمسة ، ورسموا الشظية خفزة (ِ) ولم يخالفوا بينها وبين علامة النصب لاختلاف محلها — فإن لحق حركة الكسر تنوين رسموا له خفزتين من أسفل الحرف (ِ) ، إحداهما للحركة والأخرى للتنوين (٢) .

السكون :

والتقدمون يحملون السكون جرة بالجرمة فوق الحرف ، سواء كان الحرف للسكن همزة كما في قولك (لم يشأ) أو غيرها . من الحروف كالذال من قولك (اذهب) — أما التأخرون فقد رسموا له دائرة تشبه اليم إشارة إلى الجزم — حذفت منها العراقة تخفيفاً (٠) ، وسموا تلك الدائرة جزمة (أى سكوتاً) ، وحذاق الكتاب يحملونها حماً لطيفة بغير عراقة (٣) (ح) كما في تشكيل المضعف .

القسم :

وقد ابتكره كتاب المدينة ، وكان أول الأمر يمثل بقوس هكذا — أو هكذا — وكان موضعه فوق الحرف المضعف أو تحته ، ثم جملة للتأخرون شيئاً من غير عراقة (٤) (٠) .

الهمزة :

وكان المتقدمون يحملونها نقطة صفراء ليخالفوا بها نقط الإعراب ، ويضعونها فوق الحرف — والتأخرون يحملونها عيناً بلا عراقة (٠) .

وإذا كانت الهمزة مصورة لصورة حرف من الحروف ، كأن كانت ساكنة ، جعلت بأعلى الحرف مع نصب أعلاها ، وإن كانت مضمومة جعلت بأعلى الحرف مع رفعة (ضمة) أعلاها ، وإن كانت مكسورة جعلت بأسفل الحرف مع خفزة بأسفلها ، وربما جعلت بأعلى الحرف والخفزة بأسفله (٥) .

(١) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦١ .

(٢) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٣) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ ، ١٦٣ .

(٥) صبح الأعشى ج ٣ ص ١٦٢ وما بعدها .

علامة الصلة في ألفات الوصل :

رسم المتقدمون لها جرة بالجرمة في سائر أحوالها^(١) ، وجملوا محلها تابعاً للحركة التي قبل ألف الوصل ، وجعلها للتأخرون هكذا (ص) كما في شكل المصحف .

الوثائق تؤيد قول القلقشندي في طريقة العجم والشكل :

ولقد أمكننا بتدقيق النظر في مجموعة مورترز^(٢) أن نصل إلى الحقائق الآتية فيما يختص بنقط الكتابة وشكلها :

(أ) الكتابات المنسوبة إلى القرنين الأول والثاني غير منقوطة أو مشكولة [اللوحات من ١ - ١٨ من المجموعة المذكورة] .

(ب) لوحة ١٩ [من قوة] كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على طريقة المتقدمين التي تقدم وصفها ، وهي متراوحة بين القرن الثاني والقرن الثالث الهجري .

(ج) لوحة ٢٧ (صورة المرسلات وسورة تبارك) منسوبة إلى القرنين الثاني والثالث ، كتابة مشكولة بطريقة النقط الصماء على النحو السابق .

(د) لوحة ٣١ (دار الكتب المصرية) كتابة من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بطريقة النقط المفرغة على النحو السابق ومنقوطة بطريقة الشرط القصيرة التي لاتزيد عن عرض القلم الذي يكتب به ، النقطة الواحدة (...) ، والنقطتان هكذا (...) .

(هـ) لوحة ٣٢ [مورترز] من القرنين الثاني أو الثالث مشكولة بنقط مفرغة على نحو ما سبقها — وتظهر في هذه الكتابة لأول مرة بعض علامات الشكل الحديثة ، مما يبعث على الاعتقاد بأن القرن الثالث الهجري كان عصر انتقال من الشكل بطريقة الشظايا إلى الطريقة الحديثة الباقية حتى الآن ، وتظهر بها الهزة عيناً محذوفة العراقة ، وهي مشكلة بطريقة الدوائر المفرغة على النحو القديم .

(و) لوحة ٣٦ [مورترز] من القرنين الثاني أو الثالث ، وفيها يظهر الشكل بالطريقة القديمة ، أي بطريقة الدوائر المفرغة ، والنقط بطريقة الشرط القصيرة كما في اللوحة [٣١] .

(ز) لوحتا ٢٧ و ٣٨ [مورترز] من القرن الثالث ، وهما مشكولتان بطريقة الدوائر وليس بهما إعجام (نقطة) .

(ح) لوحتا ٣٩ و ٤٠ [مورترز] من القرن الثالث أيضاً ، وهما مشكولتان على النحو السابق ، ويحتفي منهما النقط أو الإعجام ، وتبدو في مصاحف القرن الثالث فيما عدا اليسير منها ظاهرة غريبة ، هي خلوها من النقط .

(١) صبيح الأعشى ج ٣ ص ١٦٣ .

(٢) راجع « مورترز » : شتات أوراق المصاحف .

- (ط) لوحة ٤٥ [مورتز] من القرنين الثالث أو الرابع ، وهي منقوطة ومشكولة بطريقة القرن الثالث ، بمعنى أن الشكل مثبت بطريقة الدوائر المطبوسة أو المفرغة ، والإعجام أى النقط بطريقة الشرط القصيرة كما فى اللوحة رقم [٣١] .
- (ى) لوحات ٤٦ و ٤٧ و ٤٨ [مورتز] من القرنين الخامس والسادس الهجريين ، وكتاباتهما منقوطة ومشكولة بالطريقة الحديثة ، ونوع الخط فيها أبعد عن الكوفى وأقرب إلى خط التحرير أو الخط النسخى العادى .
- (ك) ومنذ العصر المملوكى يشيع استعمال الشكل والنقط كما عرفهما المحدثون ، مقترنين بالخط النسخى وخط التنت الذين كتبت بهما معظم مصاحف المماليك^(١) .

(١) انظر مصحف السلطان شعبان المؤرخ ٧٤٨/٧٥٥ هـ — (١٣٤٧/١٣٥٤ م) والمصحف المؤرخ ٨٧٧٠ هـ — (١٣٦٩ م) .

الملحق الثاني في الزخارف الكتابية

- (أ) ثبت بالحروف التي لحقتها زخارف في القرون الخمسة الأولى للهجرة .
(ب) في الزخارف الكتابية عامة .

(أ) في الحروف التي لحقتها زخارف في القرون الخمسة المصرية :

منذ نهاية القرن الثاني الهجري بدأت المحاولات الزخرفية الأولى في الكتابات التذكارية في مصر ، وأقدمها وأبسطها الاستمداد ذو التقويس (رقم ١٥٠٦/٧٤٧ المؤرخ ١٩٠ هـ - متحف) وبين الزخارف المبكرة التشجير ، وهو محاولة زخرفة نهايات الحروف القائمة وللضجمة بما يشبه الفروع النابتة عند أول نجومها من السيقان (رقم ١١٩٣ المؤرخ ١٩١ هـ - متحف)^(١).

ومن الزخارف التي لا تفتأ تتكرر زخرفة نهاية القامين المتجاورين بزخارف ورقية ، أو فسية ، أو بما اصطلاحنا على تسميته في مواضع من هذا البحث بالتفطيج المحرف ؛ ويرى النوع الأول من الزخارف في معظم نقوش الحلقات الأولى من القرن الثالث (رقم ٣٠٠٣ المؤرخ ٢١٣ هـ - شكل ٣٨) كما يرى الثاني في كثير من نقوش هذا القرن نفسه (رقم ٧٢٠٥ المؤرخ ٢٢٦ هـ - متحف) ، لوحة ١٠ (ورقم ٧٢٠٤ المؤرخ ٢٣٠ هـ - متحف) ويجمع النقش المرقوم ٣٠٨٧ المؤرخ ٢٣٦ هـ بين هاتين الظاهرتين الزخرفيتين معاً (شكل ١٧ ، لوحة ١١)^(٢).

ويشهد منتصف القرن الثالث الهجري أروع أنواع الزخارف. ألا وهي الزخرفة الورقية المتطورة إلى زخرفة «فسية» ، (النقش ٤٢٨٨ المؤرخ ٢٢٣ هـ - شكل ١٨ ، لوحة ١٢ * والنقش ٣٩٠٤ المؤرخ ٢٤٣ هـ ، لكي - شكل ٢٠ ، لوحة ١٤ * والنقش ٧١٣٨ المؤرخ ٢٤٨ هـ - شكل ٢٤ ، لوحة ١٦ * والنقش ٣٣٧٧ المؤرخ ٢٥١ هـ - شكل ٢٦ ، لوحة ١٨) .

ويحتتم هذا القرن نوع جديد من الزخارف هو ثني عراقات النون والراء والواو وما في حكمها فوقها ، ومذهبة اليمين فوق استمداد حرف مابق في شكل فرع نباتي ، أو رفعه إلى أعلى على شكل ثني مضاد جهة اليسار ، وتسود هذه الظاهرة نقوش القرنين الرابع أو الخامس كما يرى في النقوش (رقم ٢١٢١/٣٥٧ - ٣١٦ هـ ، ورقم ٢٧٢١/٣٠٩ - ٣٢٣ هـ ، رقم ٢٧٢١/٣٥٥ - ٣٢٦ هـ ، رقم ١٢٣٦ - ٣٦٧ هـ ، رقم ٢١٥٠/١٤٦ - ٤٢٠ هـ ، رقم ٦٧١٨ - ٤٨٤ هـ ، رقم ٦٧١٦ - ٤٩٥ هـ)^(٣) ، كما نشاهد في نقوش هذا القرن نفسه ظاهرة غالبية هي توريق العراقات ، النقش رقم ١٢٣٤ المؤرخ ٣٥٥ هـ ، والنقش رقم ١٢٣٩ المؤرخ ٣٨٩ هـ^(٤).

أما نقوش القرن الخامس ، فتمتاز بصفة عامة بانبعاث فروع نباتية من مواضع لم تكن مألوفة من قبل ، والافتتان في إتخاذها على نحو جميل كما يرى ذلك في النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ (شكل ٤٥ ، لوحة ٣١ ، والنقش رقم ٦٧١٦ المؤرخ ٤٩٥ هـ)^(٥) ، ذلك فضلاً عن كثير من الظواهر الزخرفية التي لحقت حرفي النون والراء (النقش رقم ١٢٤٤ المؤرخ ٤١٤ هـ - شكل ٤٥ ، لوحة ٣١) وحرف الميم المختمة (النقش رقم ٥٢ المؤرخ ٤٣٦ هـ - شكل ٤٦ ، لوحة ٣٢) .

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) : انظر اللوحات ١ ، ب ، ج ، د ، هـ - ملاحق .


الله الر. الله

(A 190) 10-7/72V (A 190) 10-7

الحمد لله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله

(A 191) 1195



(a) (r) r-r

(2191) 1115

(0432) 5388

(ΔΥΕΥ) · ΕΥΑΛ



(φύετ). ΕΥΛΛ

لوحة [١] ملاء .
خار ف كتابية لحقت نقوش القرنين الثاني والثالث الهجريين في مصر — أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها ، مدونة إلى جانب النقش .



لوحة [ج] ملاحق - زخارف كتابية لحقت نقوش القرن الثالث الهجري في ممر
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

(ب) في الزخارف الكتابية عامة :

١ - العرب والفن الكتابي

لم يكن العرب في الجاهلية يعزفون الفن بالمعنى الذي تفهمه الآن ، ولم تكن لهم بأي نوع من أنواعه دراية تذكر ، اللهم
إلا ما كان لهم من دراية بفنون الشعر والنثر والنسج والاتجار والكتابة .

أما الكتابة ، وفي أخص ما يهمننا في هذه الهجالة ، فقد استعاروها عن الأنباط ، وأغلب الظن أنهم لم يبدلوا في تحسينها
جهداً يذكر قبل أن يدركها الإسلام ، وللمعروف أن الإسلام ناصر الكتابة وتاجرت به ، فشجع على ذبوعها وساعدت هي



لوحة [د] ملاحق : ذخارف كتابية لحقت نقوش القرن الرابع الهجرى في مصر .
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة الى جانب التاريخ .

يدورها على ذبوعه ، حيث كانت أداة نشر القرآن والسنة ، عمل الإسلام على ضبطها بالشكل والنقط محافظة على سلامة الكلام المقدس ، وجودها أنجودون في المصاحف إرضاء للخالق جل وعلا وابتغاء لرضائه .

٢ - الفن الكتابي الزخرفي : نشوؤه وتطوره في مصر

كان هذا الفن الكتابي مجالا استطاع العرب المسلمون عامة أن يظهروا فيه عبقريتهم الكامنة ، ولم يكن ذلك ممكناً عند أول

لحمه في الله حسن الحظ على ل

(٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢)

لحمه في الله حسن الحظ على ل

(٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢)

لحمه في الله حسن الحظ على ل

(٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢)

لحمه في الله حسن الحظ على ل

(٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢)

لحمه في الله حسن الحظ على ل

(٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢) (٢٧٢١/٤٥٢)

لحمه في الله حسن الحظ على ل

لوحة [٥] ملاحق : زخارف كتابه لحقت نقوش القرن الخامس الهجري في مصر ،
أرقام تسجيل الشواهد التي ظهرت فيها مدونة إلى جانب التاريخ .

خروج العرب من شبه الجزيرة ، وحين كان الخط العربي ما يزال على حاله الأولى من الليونة — ولم يقدر لهذا الخط أن يصبح أداة زخرفية إلا بعد أن اكتسب صفة اليبس في الكوفة ، وعندما وجد أن الجفاف الذي لحقه هناك ، والذي ظل الصفة الغالبة عليه ، ليس من شأنه إكساب هذا الخط أي نصيب من الجمال — عندئذ وجد من الضروري أن يداخله بعض الترطيب ، وأن تلحق به الزخارف ، ولم يكن ذلك ممكناً أول الأمر على كل حال ، والرجح أن الخط التذكاري الثقيل الذي اشتهر في العالم الإسلامي باسم الخط الكوفي ، قد جود وزخرف واكتسب نصيباً وافراً من الجمال خارج موطنه الأول ، ولدينا أدلة مادية على ارتفاعه وتطوره في مصر منذ نهاية القرن الثاني الهجري ، وعلى اكمال الظاهرة الزخرفية فيه في القرن الثالث الهجري (راجع لوحات الملاحق) ، ومنذ منتصف القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) بدأت الزخارف الكتابية تلعب دوراً هاماً في زخرفة المباني والتحف ، وقد ساعد على ذلك أن الأبجدية العربية صالحة بطبيعتها للأغراض الزخرفية ، فروس

الحروف وسيقانها وتقويساتها وانبساطاتها واتصالها بعضها ببعض ، كل ذلك مكن المتفنن المسلم من ابتداع الزخارف المختلفة ، تعاون في ذلك خياله الخصب مع يده الحرة للطاوعة ، فكان من تعاونهما ذلك الفن الكتابي الزخرفي الممتاز — وقد ذهب المتفنن المسلم في هذا السبيل إلى أبعد حدود الابتكار ، فأنتج الحروف المورقة والترابطة وذات الأرضية النباتية ، واتخذ من رشاقة الحروف وحسن تناسبها في الأفراد والتركيب مادة زخرفية لا تقنى ، ومن ثم نشأ الكوفي المورق وهو النوع الذى تلمحته زخارف ثيابه أوراق الأشجار ، تلبثت من حروفه القاعمة أو المنضجعة أو من نهايات المرافات سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال ، وقد بدأت هذه الظاهرة في مصر قبل أن ينصرم القرن الثانى الهجرى ، ويغلب أن تكون نزعة التوريق هذه قد انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامى ، وقد رهاها هناك أن تلب دوراً هاماً في زخرفة الكتابة الكوفية . وأقدم كتابة كوفية مورقة شرق دار الخلافة على ما هو معروف ، كتابة بالمسجد الجامع في « ناين » في فارس (انظر شكل ٢١ ص ١٧٥) مؤرخة حوالى ٢٩٠ هـ ، ويعتبر التوريق الفاطمى في الجامع الحاكمى (شكل ٤٢ ص ٢٣٥) أروع ما بلغته هذه الظاهرة من التطور والنمو ، ومن أشهر الأفاريز ذات الزخارف النباتية أفاريز الكتابة في « آمد » للورخة ٤٣٧ هـ .

وتعتبر الأفاريز الكتابية ذات الأرضية النباتية « الحملة »^(١) أرقى ما بلغته هذه الظاهرة من الرقى ، وفي هذه الأفاريز تستقر الكتابة فوق أرضية من سيقان النبات الأولية وأوراقه ، ومن هذا القليل أشرطة الكتابة في جامع تلمسان الكبير [القرن الخامس الهجرى — شكل ١ (هـ) ص ٤٨] ، ومن أمثله في القرن السادس الهجرى ما يشاهد في قبر محمود الغزنوى في غزته (شكل ١ (ج) ص ٤٧) وفي القرن الثامن الهجرى ما يرى في مدرسة السلطان حسن بالقاهرة .

ومن أنواع الزخارف الخطية الكتابات المصفرة التى طلى شكل الأفاريز ، وهو نوع يبالغ فيه أحياناً إلى حد يصعب فيه تمييز العنصر الخطى البعث من العنصر الزخرفى ، وقد شاع هذا النوع في القرن الخامس الهجرى في شرق الخلافة وغربها في وقت واحد تقريباً ، وأشهر أمثله في فارس في ضريح بير — ي عالمذار [شكل ١ (و) ص ٤٨] ، وفي تونس في المسجد الجامع بالقيروان ، في المقصورة وباب المكتبة ٤٣١ هـ ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد في ضريح الخلفاء العباسيين من خلافة الظاهر بيبرس (٦٥٨ / ٦٧٦ هـ) ، وفي مدخل جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقاهرة (٦٩٣ / ٦٩٨ هـ) — وللدرسة المراكشية الخطية أكثر المدارس إنتاجاً لهذا النوع .

والكوفي المربع والمخمس والسدس والثمن للمستطيل ، الذى يظن أنه إراني النشأة ، نوع من هذه الزخارف ، قوامه هندسى بحت ، والمرجح أن زخارف المزارباف الإيرانية هى الأصل فيه — ومن هذا النوع ما يثير الإعجاب بمقدرة مبدعة على قوة التركيب والتأليف ، وقد كثر استخدام هذا النوع من الزخارف الكتابية في إيران منذ القرن السادس الهجرى ، ومن إيران يرجح أن يكون قد انتشر غرباً حتى أدرك مصر على عهد المماليك ، ومن أشهر أمثله في مصر ما يوجد منه في مسجد الملكة صفية (١٠١٩ هـ) ، ومسجد البردنبى بالداودية (١٠٣٥ هـ) ، وفي مساجد قوه ورشيد الأثرية .

٣ — بين فلورى ومارسيه

وقد عنى بالكتابات الزخرفة « فلورى » التى تناول كتابات آمد والقيروان والأزهر والحاكم بدراسة تحليلية ، تناول

(١) التخييل وضع الكتابة على أرضية نباتية زخرفية تشبه الحملة .

فلورى هذه الكتابات بقصد إطلاع مؤرخى الفنون على نوع من الأسلوب الزخرفى شاع استخدامه منذ القرن العاشر الميلادى متمزجاً بالخط ، وجد فلورى نفسه مضطراً ، وهو يدرس هذه الزخارف الكتابية ، إلى التمييز بين العناصر الكتابية البحت والعناصر الزخرفية البحت ، ومن ثم كان تحليله الأبعدى لبعض هذه الكتابات المزخرفة ، وهو يرى أن هذا الفن بلغ كماله فى القرن الحادى عشر الميلادى متخطياً شرق الخلافة إلى غربها .

أما « مارسيه » فتناول الكتابات الكوفية على العماء باعتبارها موضوعات زخرفية إلى جانب غيرها من الموضوعات الزخرفية النباتية والهندسية ، وهوى يطلق عليها اسم « الزخارف الخطية » ، وقد تكون هذه الزخارف أشربة تحليلها فروع النبات وأوراقها ، يسودها التعقيد البالغ أحياناً حد عسر القراءة ، كما قد تكون أشربة مضفرة الحروف مقروءة على كل حال . وهوى يتفق مع « فلورى » فى أن القرن الحادى عشر الميلادى كان عصر نضوج الكتابات الزخرفية لدرجة احتلظت فيها الزخارف بالكتابة اختلاطاً صعب معه أن يحصى الإنسان العناصر الزخرفية فى هذا القرن دون أن يدخل فيها العنصر الكتابى المزخرف ، ويكاد « مارسيه » لا يدع كتابة على عمارة تناولها ، ومن غير أن يشير إليها ، ويقارنها بالكتابات السابقة أو اللاحقة بقصد المقارنة الأسلوبية ، ويصف ما فيها من توريق وتعقيد ، وهوى لا يدع هذه الظاهرة الخطية الزخرفية تفلت من يديه حتى يدلنا على حقيقة أمرها فى القرن الثالث عشر ، حين قدر لها أن تنعط وتعود إلى حالة من التقهقر والبداءة فى عصر بنى حماد وبنى خراسان فى تونس ، عند ما تختفى من نهايات الحروف الطالعة الوريقات النباتية التى كانت تحملها ويغلب التعقيد والتربيط ، بحيث تتعذر قراءتها وتغدو مائلة إلى الاستدارة ، وتخرج فى كثير عن صفات الكتابات الكوفية المزخرفة .

٤ - طبيعة الزخارف الكتابية

تتكون الكتابات الزخرفية من عنصرين أساسيين : العنصر الخطى (الپليوجرافى) البحت ، والعنصر الزخرفى النباتى أو الهندسى البحت .

وهذا النوع من الكتابات فى أكثر صوره ازدحاماً بالزخارف النباتية والهندسية ، يسهل أن تتميز فيه العنصرين معاً ، وذلك لأن الزخارف النباتية تقوم بدورها فى زخرفة المساحات التى تكون بطبيعتها خالية من الحروف الأبجدية ، وهى لذلك ، تشغل عادة المساحات التى بين القوائم وفوق الحروف التى لا تملأ كثيراً عن مستوى تسطبيع الكتابة ، دون أن تحتلظ بالعنصر الكتابى البحت فتقل من وضوحه فى كثير ، وتنوع هذه الزخارف النباتية فتكون أحياناً أشبه شئ بالوريقات الناجمة من الحروف ، كما قد تكون أفرعاً نباتية قصيرة تخرج من قم بعض الحروف ، أو تلبث من نهاية المرافات ، كما قد تكون أفرعاً كثيرة الالتواء تخرج منها أوراق ، كما قد تكون أفرعاً لولبية موزقة تستقر الكتابة فوقها — راجع [الكوفى ذى الزخارف ، مجموعة أشكال (١) ص ٤٧ ، ٤٨] .

أما الكتابات التى يلحقها التعقيد ، وهى نوع من الزخارف الهندسية بعيد الصلة بهذه الزخارف النباتية ، فهى عرضة لعسر القراءة ، وهذه كثيراً ما تبلغ من الصعوبة درجة تستحيل معها القراءة ، فيقف الإنسان عندها وقفة التعبير المجاز عن فك رموزها [شكل ١ (و) ص ٤٨] .

فهرس

الصفحة	
٢ - ١	مقدمة
٤ - ٣	تعريف بالبحث
١٣ - ٥	في مصادر البحث
٦	١ - النقوش الشاهدية
٧ - ٦	٢ - النقوش الرسمية الهامة
٨	٣ - صور فوتوغرافية
١٠ - ٩	المصادر الأدبية العربية
١٣ - ١١	المصادر الفنية
١٢ - ١١	(أ) كتب وجوامع كتابات
١٣	(ب) مجلات علمية وموسوعات
١٤	اختراعات :
١٤	ترجمة اصطلاحية لأسماء بعض المجموعات وجوامع الكتابات

الفصل الأول

٢١ - ١٥	الكتابة العربية قبل عصر الكوفة :
١٧	اشتقاق الخط العربي وأسماءه الأولى
١٨	صفة هذه الخطوط المبكرة
١٩	تسمية الخطوط بأسماء إقليمية
٢٠	تسميتها بأسماء أخرى

الفصل الثاني

٢٨ - ٢٣	الكوفة والكتابة المنسوبة إليها
٢٥	تخطيط الكوفة وإزدهارها
٢٥	تدهور الكوفة منذ تأسيس بغداد
٢٦	الخط المعروف بالكوفي
٢٧	الكوفة ثلاثة خطوط

الفصل الثالث

٤١ - ٢٩	الجهود التي بذلت في دراسة الكتابات الكوفية :
	جهود «فلوري» : أشرطة آمد الكتانية ، أشرطة الأزهر ، محاولة اكتشاف
	قاعدة لتأريخ التعف غير المؤرخة - جهود «مارسيه» - جهود ليفي بروفسال
	- جهود جان دافيد فيل .

الفصل الرابع

- تقسيم الكتابات الكوفية : ٤٣-٤٨
- التقسيم التقليدي للكتابات الكوفية :
- البسيط والمورق ويخوذ الأرضية النباتية والضفر والهندسي الأشكال .
- تقسيم جديد للكتابات التي صدرت عن الكوفة إلى :
- خط التحرير الخفيف — الخط الثقيل اليابس — خط المصاحف

الفصل الخامس

- خط التحرير الخفيف (خط النسخ أو خط الديونة والمعاملات) ٤٠-٥٩
- ليس اشتقاقاً من الخط اليابس — خط التحرير لين مدور بطبعه — ظهوره على البردي واستخدامه للتراسل والمعاملات — عبر قراءته .

الفصل السادس

- خطوط المصاحف ٦١-٧٤
- المكي والمدني والتيم والثلاث والدور ٦٢
- الخط المصحفي الكوفي الهيئة : اللائل والشق والمحقق ٦٢-٦٧
- كتاب المصاحف الكوفية الأوائل في العصرين الأموي والعباسي الأول ٦٩
- ظهور أفلام جديدة لكتابة المصاحف على رأس الثلاثة في العراق — تزييف
- الكتابات القديمة ٧١
- خطوط المصاحف المغربية سلاطات من الخط اللين — الفاسي والأندلسي
- والسوداني ٧٢
- كتابة المصاحف بخط النسخ الأندلسي — وخط الثلث المملوكي بدلا من الكوفي
- عناية الأتراك بكتابة المصاحف بخط النسخ — سقوط الكوفي من عداد
- خطوط المصاحف ٧٤

الفصل السابع

- الكوفي التذكري ٧٥-٨٩
- النقوش الكبيرة على المأثر — النقوش التأسيسية لإقامة أثر أو تجديد —
- النقوش الشاهدية — طائفة النقوش التذكارية تكتب بالكوفي حتى أواخر
- العصر الأيوبي حين قدرت السيادة المطلقة للكتابات التذكارية اللينة في العصر
- المملوكي (ص ٧٧) .
- الكتابات التذكارية في إيران والغرب (ص ٧٨) .

0632916



0632916